XAVIER MARQUES

A
Arte de Escrever

Livraria Francisco Alves



A Arte de Escrever

THEORIA DO ESTYLO

DO MESMO AUCTOR

Insulares, versos.

Holocausto, romance.

Janna e Joel, romance.

Pindorama, romance da época do Descobrimento, premiado pela commissão do IV Centenario do Brasil.

Maria Rosa, o Arpoador, novellas.

Vida de Castro Alves, estudo biographico.

O Sargento Pedro, romance, premiado pela Academia Brasileira.

A Boa Madrasta, romance.

A Cidade Encantada, contos.

O Feiticeiro, romance.

Dous Philosophos Brasileiros, ensaio.

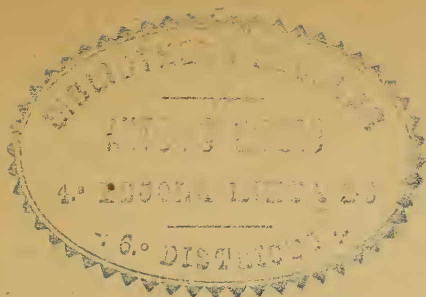
XAVIER MARQUES
Da Academia Brasileira

À ARTE DE ESCREVER

THEORIA DO ESTYLO

2ª Edição — 2.º Milheiro

LIVRARIA FRANCISCO ALVES
166, RUA DO OUVIDOR, 166 — Rio de Janeiro
SÃO PAULO 129, Rua Libero Badaró | BELLO HORIZONTE Rua da Bahia, 1055
1923



I

A LINGUA MAIS BELLA E EXPRESSIVA

I

A LINGUA MAIS BELLA E EXPRESSIVA

Cada povo gaba a sua lingua e nella descobre tintas e harmonias, bellezas que a tornam preferivel ás do resto do mundo. Todos têm razão, inclusive o biscainho, de cujo vasconço dizem na Hespanha que o diabo não conseguiu entender patavina, durante sete annos que passou entre os bascos: o que não os impede de exaltar a perfeição da sua lingua ao ponto de ser considerada por um d'elles aquella em que o Padre Eterno discreteou com o primeiro judeu.

A essa admiração nativista não escapam, nas proprias nações cultas, individuos e classes de espirito precavido, a quem se não attribuiriam com facilidade certas illusões e superstições patrioticas.

Os francezes têm pompeado em todos os

tempos um orgulho que roça ás vezes pela vaidade linguistica.

Os italianos não se mostram menos soberbos da sua musica idiomatica. E' excusado accrescentar que tambem os hespanhóes, com igual ou superior bizarria.

Os allemães naturalmente se louvam na opinião do seu philosopho, para quem só na lingua tudesca é possivel escrever tão bem quanto em grego e em latim.

Esse orgulho, porém, não se exhaure no louvor inoffensivo, e até certo ponto legitimo, da propria lingua. Vae muitas vezes além: chasquêa e ri dos *defeitos* da alheia.

O francez é cruel com a "emphase" e a "turgidez" da dicção hespanhola; não poupa o "cacarejar" da ingleza, que tem hoje em dia o privilegio, disse André Lefèvre, de deformar todas as gargantas do universo. Ridiculariza a melodia adocicada do italiano, e quanto ao allemão, é ler em Paul de Saint-Victor: "as idéas não circulam, chafurdam, nesse rouco idioma. Comparado ao nosso, é um pantano junto a uma torrente".

Um inglez dirá tambem da lingua allemã

que é rude, tosca e ardua, tal qual a julgam os de França. Ao passo que os da Italia, no dizer de outro espirituoso escriptor, costumam rir "de todos os sons que não sahem da sua flauta", na Inglaterra, pelo tempo de Macaulay e contra a singular opinião deste, reputava-se o idioma italiano proprio unicamente para a loquela piegas dos musicos e fazedores de sonetos.

Schopenhauer investiu contra o "miseravel jargon" francez, lingua "que tem por exclusiva propriedade a repugnante nasal *en, on, un,* assim como o soluçante e abominavel accento sobre a ultima syllaba".

Emfim o nativismo luso, que não fica atraz dos outros, desafogou triumphante pelo orgão de Almeida Garrett, que, encarecendo a riqueza da lingua patria, não viu para ahi genero literario ao qual "ou por doce de mais como o toscano, não seja propria — ou por mui aspera e guindada como o castelhano se não adapte, — por curta como o francez, não chegue, — por inflexivel e rispida como o allemão e o inglez, se não amolde".

D'esse logar commum de recriminações e extremas apologias destôam algumas raras imparcialidades. Sim, têm-se tratado algumas vezes com justiça os idiomas estrangeiros e com severidade o idioma nativo.

Frederico II da Prussia, ao que refere a auctora da *Allemanha,* envolvia a lingua germanica na mesma desestima que votava á sua literatura, chegando a compor um trabalho em que propunha, entre outras modificações, o accrescimo de uma vogal ao fim de cada verbo. Com esse appendice, cujo resultado seria, ao parecer de Mme de Staël, um allemão comicamente mascarado de italiano, pretendia elle abrandar a aspereza do falar tudesco.

Supponho que Nietzsche proferiu por sua vez qualquer blasphemia contra a lingua materna.

Voltaire, referindo-se á universalidade do francez, confessava: "Ella é a lingua da Europa, graças porém aos nossos livros e não á regularidade do nosso idioma". Jean Finot, ha poucos annos, fazia notar quanto era ingenua a crença de Rivarol e outros com-

patriotas seus, nos privilegios de clareza, ordem, flexibilidade e opulencia do idioma de Chateaubriand e Hugo. A clareza, allegava o director de *La Revue,* é de todos os paizes, e toda literatura possue escriptores claros assim como obscuros. "A clareza de Gogol equivale á de Flaubert". Passando a citar os elogios de Merimée á concisão e nitidez do idioma russo, concluia judiciosamente pela participação de todas as linguas cultas nesses dotes suppostos exclusivos da franceza, sem escurecer, por outro lado, as complicações orthographicas e syntacticas que esta offerece aos estrangeiros.

Hugues Blair, com philosophico desprendimento, colloca o francez acima do seu inglez, no tocante á expressão das delicadezas do sentimento.

Aqui no Brasil tivemos o caso de Tobias Barretto, que não era precisamente da opinião de Garrett, nem ácerca do allemão, nem a respeito do portuguez. Posteriormente um critico e escriptor dos mais abalisados (José Verissimo, nos *Estudos de Literatura Brasileira*) confessou as suas duvidas quanto á

docilidade e virtualidade expressiva do nosso harmonioso instrumento. São estas as suas palavras: "A lingua portugueza me dava a impressão de não ser propria ao conceito, adequada ás finuras do aphorismo ou ás graças e agudezas das sentenças e bons ditos".

Fialho d'Almeida tinha em tal conta o portuguez dos classicos, que reputava sagrado o labor dos que o corrompiam ou violentavam afim de o tornar agil e elegante, "apto, como elle d'antes não era, a todas as mimicas da alma e a todas as microscopias da impressão".

Tudo isso não faz lembrar aquelle velhissimo debate, cujo objecto consistiu em apurar se um homem de espirito podia exprimir-se em allemão?

Creio em nossa lingua, sem a fé do biscainho, mas firmemente, acreditando que ella tudo póde e está obrigada a exprimir, excepto o que se não contiver no caracter e na sensibilidade do portuguez e do brasileiro. Creio que ella se presta perfeitamente á traducção clara e fiel de todos os estados e movimentos da *nossa* alma.

E afinal qual será a lingua mais adequada á ironia, ao chiste, ás "microscopias" de que fala o auctor d'*Os Gatos?* A' ironia gauleza não póde ser senão o francez, á ingleza o inglez; ao chiste hespanhol será o hespanhol, ao lusitano o portuguez.

Segue-se que qualquer d'essas linguas é capaz dos mesmos effeitos — literalmente effeitos — com a differença do timbre que o genio nacional lhes communica. Nem a pompa do hespanhol, nem o languor do italiano impediram a conhecida florescencia literaria dos *concetti* e *agudezas.*

O principio que parece reger taes factos é que raças ou povos distinctos possuem cada qual no seu caracter uma disposição especial a conceber e sentir distinctamente as mesmas cousas, um modo particular de ser humorista ou elegiaco, um geito de rir ou sentencear, que a sua lingua reproduz e accusa satisfactoriamente. Mas se a algum d'esses idiomas faltasse porventura o tom preciso para responder a certas gradações ou particularidades de sentir, que noutros verificamos, neste caso tudo se explicaria com a pro-

pria psychologia dos que o falam ou escrevem.

Responsabilisar a lingua por semelhante falha seria consideral-a um dado abstracto, uma entidade independente, que pudesse desenvolver-se á parte, fóra do pensamento, cuja continuidade com ella já deu por finda a velha questão estylistica de fundo e fórma. "*Noi non possiamo disgiungere la parola dal pensiero, perché crediamo che la parola sia generata dal pensiero, sia esso pensiero esistente e parvente; crediamo che le leggi della parola sieno quelle del pensiero e che ogni mutamento che apparisce nella parola derivi necessariamente da un mutamento del pensiero* (1)."

Assim admitto que á nossa lingua possam faltar aptidões ou propriedades, mas sómente aquellas que fallecerem ao nosso espirito e ao nosso caracter.

*

* *

(1) Luigi Settembrini, *Lezioni di litteratura italiana*.

O que induz a pensar mal do registro do nosso idioma quero crer seja uma illusão, explicavel e facil naquelles que privam com o genio e as obras do estrangeiro. Tanto assim que o illustre escriptor e critico citado, exemplificando, diz: "Experimentem traduzir uma maxima de La Rochefoucauld ou um pensamento de Amiel ou Renan e terão a minha impressão; leiam o Marquez de Maricá e que taes moralistas da nossa lingua e terão a confirmação dessa impressão".

E' justamente isto. Com apurado sentimento dessas differenças, J. Verissimo formulou uma suspeita que a outros muitos, entre nós, deve ter abalado. Mas errado andaria quem sobre uma impressão d'esse genero se afoitasse a edificar um juizo. Erraria, desattendendo ás causas intimas e primarias, ás dessemelhanças originaes de sensibilidade e mentalidade, de onde vem que aquillo que cada lingua possue de caracteristico seja intraduzivel noutra lingua.

Na verdade todo o esforço brasileiro para reproduzir a graça de um Renan ou o estylo aphoristico de um Pascal seria em pura per-

da. Seria e sel-o-á, emquanto permanecermos brasileiros em espirito, em caracter e educação. Para que nos approximassemos, quando muito, d'aquelle estylo, já fôra mister um grande passo no sentido de uma transformação organica do nosso pensamento. Isto feito, escreveriamos um idioma estranho com palavras portuguezas. Não foi o que succedeu com Eça de Queiroz e com Joaquim Nabuco? A lingua nacional estaria, em consequencia, transformada ou, como preferem dizer os puristas, corrompida, por aquelle "certo pensar francez" a que frei Francisco de S. Luiz, com toda a razão attribuia, antes que aos gallicismos verbaes, o abastardamento do idioma.

Sem esta assimilação do espirito estrangeiro nunca acertaremos com o molde da sua phrase. Poderemos traduzir, isto é, deformar o pensamento estranho; e será isso a garantia de que somos legitimos brasileiros ou portuguezes.

A impressão a que estou me referindo provém decididamente da diuturna lição dos livros estrangeiros. Se de impressão tal ou

qual vaga passasse a ser um testemunho profundo da consciencia, então seria forçoso considerar como individuos já por qualquer causa desnacionalizados aquelles em quem o phenomeno assumisse tal caracter. Teriam esses adquirido a mente de outra raça ou de outro povo. Seriam almas forasteiras. E d'ahi sua disparidade com o ambiente linguistico, sua falta de acommodação com as phrases da lingua materna.

Comprehende-se, por exemplo, que um legitimo portuguez, sem deixar de o ser, exprobre á sua lingua anomalias, incoherencias, desvantagens phoneticas e imperfeições semelhantes; que um legitimo francez, intransigente nacionalista, denuncie as difficuldades e irregularidades syntacticas, orthographicas e prosodicas do seu idioma. Que o francez ou portuguez venha, porém, a perceber insufficiencia no respectivo idioma em relação a conceitos que quer exprimir; que nos moldes dessa lingua suas idéas se achem oppressas, sem movimento, sem echos, como fechadas dentro num estojo opaco, estreito e rigido, desde logo poderemos concluir que

na alma desse portuguez ou desse francez bem pouco haverá de commum com a alma da sua raça. Os factos parecem apoiar esta presumpção.

Frederico da Prussia não podia senão desadorar a dicção nacional. "Frederico II era formado pela philosophia franceza do seculo XVII. Frederico desejaria que a literatura franceza fosse a unica dos seus estados... Não fazia caso algum da literatura allemã... Frederico tinha o projecto de tornar Berlim um pouco semelhante a Paris... Considerava seus subditos como estrangeiros e os homens de espirito francezes como seus compatriotas" (1).

Modernamente Frederico Nietzsche é outro exemplo de aberração do genio nacional, com o qual viveu em guerra accesa. Não admira que elle se desculpasse de escrever em allemão e que preferisse ler Schopenhauer traduzido em francez, quando é o proprio a dizer, em referencia a este seu compatriota: "il ne fut allemand que par hasard,

(1) Mme. de Staël, *De l'Allemagne.*

comme je ne le suis moi-même qu'accidentellement" (1).

Não tinham cerebro allemão; e por ahi tudo se explica.

Fóra d'esses casos não é admissivel que a lingua materna deixe em falta a quem quer que a possua. Nada mais plausivel do que um homem ser espirituoso em lingua allemã, comtanto que elle seja de amago allemão. Assim como é exacto que apesar de "curto" para tudo chega o francez; que o rispido inglez a todas as suavidades do sentir, mas do sentir britannico, se amolda; que o effeminado italiano se presta aos mais viris, aos mais severos como aos mais doces pensamentos... italianos.

*

* *

A vantagem pratica deste modo de pensar é destituir de razão o desdem que votam alguns povos cultos ao phrasear dos estrangeiros, ao mesmo tempo que avigorar no co-

---

(1) *Le Crépuscule des Idoles.*

ração destes a confiança e o amor que devem ao seu vernaculo.

Quando se tem o cerebro construido por algum modelo peregrino, muito natural é a desconfiança. Exceptuando esses casos irremediaveis, não convém descrer. E' preferivel aquelle ingenuo enthusiasmo com que Rodrigues Lobo celebrou as virtudes da lingua materna — "branda para deleitar, grave para engrandecer, efficaz para mover, doce para pronunciar, breve para resolver", dotada com o melhor de todas — "a pronuncia da latina, a origem da grega, a familiaridade da castelhana, a brandura da franceza, a elegancia da italiana".

E ahi está um punhado de mimos que a nenhum portuguez ou brasileiro, por via de regra, se figurará demasiado para o formoso idioma de Camões. A melodia que escutamos desde o berço é doce e bella como o timbre da voz que a entoava. Os valores phoneticos dos vocabulos desta lingua deliciam como os de nenhuma outra o nosso orgão vocal. As suas construcções serão tambem a materia plastica mais docil ao nosso pensamento.

Nenhuma sensação por mais rara, nenhuma sentença por mais aguda, nenhuma associação por mais subtil, nenhuma idéa por mais indeterminada que ella não integre e não fixe, a que ella não dê relevo e contornos.

Claro está que todo estrangeiro póde dizer outro tanto do seu idioma. Será uma fórma de manifestação do orgulho nacional. Mas será só isto? Ou tambem a consciencia e affirmação espontanea deste facto — que a lingua que cada povo possue basta ao que elle é capaz de sentir e quer enunciar?

Não bastará quando o seu caracter, o seu pensamento variar. Mas verificada esta hypothese, a mudança ha de suscitar palavras e fórmas novas, de sorte que cada modificação na maneira de conceber e sentir, cada phase no crescimento emocional e mental se accusará necessariamente por expressões adequadas.

Assim não ha duvidar que a lingua mais rica, a mais graciosa e malleavel é aquella que possuimos hereditariamente, por ser a que está conforme com a nossa média intellectual, com a nossa sensibilidade, com o

temperamento, o talhe e o elasterio do nosso espirito, que tambem são em grande parte hereditarios.

A mais bella e expressiva será, para o biscainho, o seu malsinado vasconço, como para nós, brasileiros, não póde ser senão o luso-brasileiro.

II

A ARTE DE ESCREVER

II

A ARTE DE ESCREVER

A bella expressão, objecto da arte de escrever, depende tão intimamente do acto e maneira de pensar, que impossivel é tratar da fórma sem ter em vista esse fundo intellectual que a determina. Por isso disse Renan que não ha uma arte de escrever, mas uma arte de pensar, e Schopenhauer — que o estylo recebe do pensamento a sua belleza.

Será bem escripto tudo o que foi bem pensado.

Reflectindo a todo o poder da attenção num conceito primario que se propõe desenvolver, o espirito começa a explorar-lhe as relações, a agrupar em torno desse "ponto central" as idéas que lhe são affins ou analogas, excluindo as que por natureza e razão em nada podem concorrer para o seu desen-

volvimento. Os antecedentes e as consequencias do facto, os detalhes da paizagem, os momentos da acção, os gestos expressivos do personagem, as circumstancias do acontecimento, de que porventura se trata, são elementos que ou se revelam ou serão evocados, procurados e colligidos. As idéas e as imagens em relação sufficiente com o dado principal despertam e accorrem por uma especie de attracção molecular, afim de se integrarem na unidade do conjuncto. O espirito procede por analyse para chegar a uma synthese, que será aquella primeira concepção, mas desenvolvida.

E ainda não ha obra, mas ha material para a obra.

Eis o que no trabalho do escriptor denominaram os rhetoricos — invenção — e definiram: — o esforço para descobrir os pensamentos mais adequados ao fim proposto. E' o que em Buffon tambem se chama possuir o assumpto. *Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet...*

A quem tenha de escrever, seja do que fôr,

parece excusado falar nesses preliminares, necessariamente subentendidos.

E excusado sel-o-ia se não devessemos dar fé á palavra de alguns criticos, como o philosopho allemão que distinguia tres classes de auctores: a dos que escrevem sem pensar, a dos que pensam á medida que escrevem, e — caso raro — disse elle, a dos que só escrevem depois de ter pensado.

A invenção é o indice da originalidade do escriptor. Naquillo que elle achou, que ideou, que descobriu para fazer progredir o seu thema, nos traços com que desenha um caracter, nas imagens com que illustra e reforça uma idéa, nos pormenores que accumula para dar a impressão de um acto ou de um estado d'alma, ahi deixa elle o expoente da sua potencia imaginativa. Em geral, porém, a invenção consiste menos na novidade das idéas do que na maneira nova de combinar idéas retrilhadas. Os assumptos tratados nas literaturas de qualquer época fazem numero tão restricto que, a servir-nos de criterio, teriamos razão para lastimar a pobreza do engenho humano. São idéas

geraes, sentimentos de toda a gente, logares-communs que por alguma particularidade se individualizam e rejuvenescem.

A originalidade tem ainda a feição de ingenuidade, como no caso daquelle campo-nio russo que expoz em Paris uma collecção de pequenos e curiosos engenhos. *Nihil novi.* Era tudo conhecido. Entretanto o expositor não tivera nenhum modelo.

Essa especie de virgindade da alma, o dom de ver o velho mundo com olhos de creança, é aliás o segredo de muita creação poetica original. O artista innovador desassocia inconscientemente as idéas e responde ás impressões exteriores com o espanto dos primeiros homens. Sua palavra é uma imagem das surpresas de sua sensibilidade, phenomeno sabiamente descripto por Émile Verhaeren, quando evoca esse homem primitivo que sobrevive nos poetas

Chantant la franche et divine surprise
Des oreilles, des mains, des narines, des yeux,
Devant les fruits, les fleurs, les eaux, les bois, les brises.

Distinguindo-se na composição de uma obra, como faziam os rhetoricos, a invenção,

a disposição e a elocução, parece com isso inculcarem-se tres operações distinctas e successivas, quando ellas na realidade tanto podem succeder-se quanto concorrer numa só actividade. A invenção, escreve G. Lanson (1), é forçosamente acompanhada de certo arranjo das partes e da escolha de certas expressões. "Impossivel é achar as idéas que convém a um assumpto sem nos determinarmos logo pelo logar que ellas têm de occupar e pelos termos que as traduzirão". A triplice operação, decomposta e figurada em termos abstractos, reduz-se a pensar e a dizer. E como não podemos pensar sem palavras, segue-se que uma parte das expressões verbaes do pensamento já nos advem com o esforço de descobrir e classificar as idéas.

Por outro lado, accrescenta o citado escriptor, quando nos occupamos de dispor os materiaes accumulados e nos esforçamos por achar a melhor ordem que evidencie e valorise as idéas escolhidas, nem por isso

---

(1) GUSTAVE LANSON; *Conseils sur l'art d'écrire.*

repousa a actividade inventiva do espirito. "Sem que nisso attentemos, e como que fóra de nossa consciencia, o espirito labora e procura, combina, descobre ainda, e de subito entre as linhas do plano estabelecido vemos surgir um pensamento novo, verdadeiramente principal, ao qual vae tudo submetter-se, obrigando-nos a desmanchar o edificio começado."

A conclusão a tirar-se dahi não é todavia a desnecessidade de bem pensar e systematizar as idéas, antes de pôl-as por escripto. Numa pagina que resume a psychologia da invenção literaria, Taine pudera tambem induzir a excesiva confiança no simples instincto, desajudado de reflexão, posto que nessa mesma pagina nos advirta do excesso contrario, — o dos quadros muito rigidos impostos prematuramente ao espirito. Na natureza, pondera elle, os detalhes são infinitos; e não acabariamos se fossemos a dizer tudo. Cumpre escolher. Mas como escolher?... *Par quelle raison rejeter ceci et prendre cela? Qui fera cette séparation du nécessaire et de l'inutile? Une chose toute puissante,*

le but. Tout récit, tout discours, toute description, tout ensemble de récits, de descriptions et de discours, concourt à un effet, et n'a son prix et son entrée dans la fable que parce qu'il concourt à cet effet. Ce qui ne démontre rien est superflu et doit être rejeté. Le poète a le sentiment obscur de ce but. Sans se l'être marqué comme un géomètre, il y va par le chemin le plus sûr et le plus court, poussé par cet instinct irréfléchi, aveugle et divin qu'on nomme le goût. Il erre ça et là, léger, ailé, sacré, comme dit Platon, dans les prairies poétiques, et, à ce qu'il semble, à l'aventure, mais avec un choix et des préférences qu'il n'aperçoit pas. Sa science n'est qu'un ordre de répugnances et inclinations qui le mènent et qu'il aurait bien de la peine à expliquer; mais ces mouvements si variés et si spontanés cachent une sagesse intérieure et obscure, qui l'écarte involontairement des choses déplacées ou inutiles, et le porte machinalement vers les meilleures et les plus belles. Cette raison ignorante est le génie, qui reste vivant en devenant ordonnateur (1).

---

(1) H. TAINE, *De l'action*, em *La Fontaine et ses fables.*

Como se vê, Taine presuppõe o genio com o seu tacto e a sua intuição clarividente. Mais prudente é discernir voluntariamente as cousas, applicar a attenção, subdividir quanto possivel o trabalho, e assim prevenir os erros em que se lançam "certos espiritos de uma desgraçada fecundidade, que sabem falar antes de haver pensado".

*

* *

Se as idéas, affluindo á mente, se classificam, se subordinam e precisam, as phrases que as formularem terão ordem, sequencia e clareza. Uma phrase obscura e confusa é o écho de um pensamento sem nitidez e o signal certo de um conceito vago, mal definido no espirito. Uma fórma empeçada accusa embaraço e incoordenação nas idéas.

Verdade seja que nessa ordem, nessa sequencia e nessa clareza não se exhaure a arte de escrever. A palavra artistica é uma harmonia resultante da justa relação de todas as faculdades. *Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre;*

c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût (1).

A bôa disposição por si só mais não engendra que um estylo logico: e as leis do estylo são mais complexas. A ordem, porém, importa antes de tudo, porque é o proprio methodo, é o plano, sem o qual os pensamentos mais originaes, as imagens mais luminosas fluctuarão, como num chaos, entre os espaços da pagina inorganizada.

O valor das idéas depende da sua posição no conjuncto, da sua prévia distribuição e ordem de successão, segundo nexos naturaes e relações logicas. Não se tendo distinguido o que é capital do que é accessorio, como dar a cada uma das partes o desenvolvimento proporcional e harmonico? Por onde começar e de que modo acabar? Nada mais frequente do que o episodio supplantando a acção, os accidentes a usurpar o interesse do facto.

A quem entende e presa a composição, a necessidade do plano se faz sentir constan-

(1) Buffon, *Discours sur le style.*

temente, quer no todo, quer em cada divisão e subdivisão da obra.

Espiritos inpacientes, sofregos de alliviar-se de uma gestação que os opprime, sacrificam levianamente a bellezas de pormenor a belleza superior da estructura, da harmonia geral, da unidade. O escriptor avisado estabelecerá um quadro que seja o limite do seu assumpto, e proporcionalmente tantos outros planos quantas forem as secções e até as phrases que haja de construir.

Saibam, pois, soffrer os repentistas, prosadores faceis, poetas inspirados, a coerção deste principio logico. Não creiam que poderão, como diz Albalat, dirigir a parelha sem segurar as redeas. Mormente os poetas, que já supportam tantas cadeias de metros e rimas, têm que revestir-se de muita severidade para impor ás proprias concepções esta primeira disciplina.

Quaesquer que sejam os dons do escriptor, a belleza ou a arte de sua expressão não se realizará, totalmente, antes se frustrará muitas vezes, se elle, prescindindo desse desenho geral, que "ainda não é o estylo, mas

é a sua base", se entregar irreflectidamente aos acasos da invenção. Na composição requer-se a um tempo força e equilibrio, movimento e ordem. A arte de escrever poderia definir-se: a expressão commovida e ordenada do pensamento por meio da palavra.

Esse arranjo é decisivo. Numa obra ou num simples trecho, sua ausencia implica a ausencia de qualidades fundamentaes, como sejam: a medida, a clareza, a precisão, a gradação, a continuidade, a unidade.

Não só de febre imaginativa, de emoção, de paixão se constitue a verdadeira obra d'arte. E' necessario que nesse tumulto se faça alguma ordem. Arte é medida, combinação, escolha. Se a emoção transborda a letra, se o escriptor não sabe limitar-se, á sua obra faltará o equilibrio e essa harmonia que é considerada o fim das creações estheticas. Se o sentimento da medida fallece, disse Tolstoï, não ha artista. A arte exige exuberancia e prodigalidade, mas não consiste nisso.

A clareza não está menos subordinada ao feitio de pensar. Póde não ser necessaria,

como pretende Maurice Barrès, para que uma obra nos commova; mas para a entendermos convirá prevenir toda a obscuridade, desde a disposição da materia até o emprego de um vocabulo. Aqui ter-se-á em mente o aviso de Schopenhauer: "Os pensamentos, seguindo a lei da gravidade, cumprem com mais facilidade o trajecto da cabeça ao papel que do papel á cabeça (1)". Raramente faltará nitidez de expressão onde bem determinada esteja a relação das idéas.

Mas com essa indiscreta claridade, perguntará um poeta symbolista, escreveremos essas palavras e phrases que abrem tão fundas perspectivas á imaginação do leitor? Esta objecção não se dirige precisamente á clareza.

Segundo adverte Guyau, não basta tudo obscurecer para tudo poetisar ou supprimir as idéas para ter symbolos. "E' pela profundeza do pensamento e da emoção que o estylo adquire a expressão symbolica." Para que tenhamos o proprio sentimento do ob-

---

(1) Arthur Schopenhauer, *Ecrivains et style.*

scuro e mysterioso é de mister uma expressão diaphana.

Dizer as cousas exactamente como foram concebidas, de sorte que as palavras nada mostrem além do objecto que se destinam a evocar e fazer ver, — esta precisão não será ainda o effeito de uma rigorosa discriminação e seriação das idéas? Não são as falsas adherencias, as idéas intrusas, as que por sua vez intromettem no estylo expressões excusadas e portanto superfluas e improprias?

Da mesma disposição derivam a gradação e a continuidade, dispensado o pobre recurso ás transições ficticias e laboriosas. Se o pensamento já veiu descontinuo, será debalde tentar com vocabulos preencher esse hiatus logico.

A unidade, que se não confunde com a uniformidade, essa é até "uma lei essencial á propria natureza das cousas e á fórma immutavel do espirito humano". Exige ella que as partes que compõem uma obra sejam em numero bastante restricto para que a intelligencia as abrace num lance de vista;

que essas partes tenham entre si bastante affinidade para que lhes apprehendamos facilmente o nexo; que as impressões por ellas produzidas no espirito não diversifiquem ao ponto de contrariar-se e annullar-se umas ás outras (1).

Por sua vez ensina Blair que a unidade da phrase impõe entre as partes desta uma ligação tal que, juntas todas, não dêem a impressão de varios objectos, mas de um só.

Vale a pena reproduzir alguns dos exemplos e correcções que nos deixou a obra quasi esquecida do arguto escocez. Convém, diz elle, evitar a passagem subita de uma a outra pessoa, de uma a outra cousa. — "Quando ancorámos (nós) transportaram-me (elles) á praia, onde fui (eu) recebido por meus amigos, *que* me acolheram, com a mais viva ternura".

Ahi se bem que todos os objectos reunidos tenham entre si relações sufficientes, a maneira de os apresentar, mudando tantas vezes a scena e multiplicando as pessoas que

(1) G. Lanson, *op. cit.*

agem pelo emprego dos pronomes *nós, elles, eu* e *que,* apparenta tal desordem que o sentido quasi nos escapa. A unidade seria restituida á phrase, dizendo-se: "Tendo ancorado, desci á praia, onde fui recebido por meus amigos que me acolheram com a mais viva ternura".

A unidade proscreve o uso dos parentheses, "pobres meios de produzir um pensamento para o qual não teve o auctor a arte de achar logar conveniente". Os parentheses no meio do texto, disse tambem Schopenhauer, são da mesma familia que as entrevirgulas e as notas embaixo da pagina.

Outra regra da unidade consiste em não accumular na mesma phrase cousas de tão pouca relação entre si que fôra possivel fazel-as o assumpto de duas ou mais phrases. Eis um exemplo curioso de infração deste preceito, extrahido de uma traducção de Plutarcho: "Elles (os gregos) marchavam atravez de uma região inculta, cujos selvagens habitantes possuiam por toda riqueza uma raça de enfezados carneiros, cuja carne não tinha sabor porque se alimentavam con-

tinuamente de peixe". E' realmente difficil apprehender de um só golpe de vista as relações de objectos tão diversos. Nem com os signaes de pontuação podem corrigir-se taes defeitos. "As virgulas, os dous pontos, não subdividem os pensamentos; servem apenas para indicar essas subdivisões, segundo a maneira por que se exprime o auctor. São mais ou menos bem collocados conforme correspondem á divisão natural do sentido da phrase".

Ainda um conselho de Blair sobre a unidade da phrase: cumpre que o seu sentido acabe sempre exactamente com ella. Exemplo colhido em um escriptor inglez: "Os jovens theologos são mais familiarizados com os seus escriptos (de Cicero) do que com os de Demosthenes, que entretanto o sobrelevava de muito, ao menos como orador". Esta phrase acabaria naturalmente nas palavras "o sobrelevava de muito", que terminam a proposição. A circumstancia accessoria "ao menos como orador", pela qual não se esperava, chega de alguma sorte a passo vacillante. A phrase completa seria esta: "Os

jovens theologos são mais familiarizados com os seus escriptos do que com os de Demosthenes que, ao menos como orador, o sobrelevava de muito (1)".

A unidade é o caracter das obras bem pensadas, de arcabouço solidamente articulado. Essa ordem e a clareza que d'ella naturalmente dimana, porque

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,

constituem a belleza, unica talvez, do que se chama estylo abstracto ou de idéas, nos generos extra-literarios.

Arte, cujos elementos residem numa harmonia feita de ordem, justeza, proporção, propriedade, é o bello da linguagem de quem expõe, raciocina, demonstra. Uma lição medica de Francisco de Castro, um parecer juridico de Ruy Barbosa, não se propõem de certo a produzir effeitos estheticos. Por seu caracter especial não pedem ao espirito do

---

(1) HUGUES BLAIR, *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres.*

leitor mais que um acto cognitivo, de mera apprehensão da verdade.

E não obstante, essa lição nos deleita, independente da verdade util que contenha; esse parecer agrada, antes mesmo de nos convencer ou ainda que nos não convença. E' que nesses escriptores de ascendencia classica nada se abandona ás primeiras e ás vezes tão fallazes associações de idéas.

Não fica nisso toda a arte de escrever. Devemo-nos, porém, lembrar, os que muito prezamos a côr, o traço original, o brilho de novidade, da advertencia de Boileau:

C'est peu qu'en un ouvrage où les fautes fourmillent,
Des traits d'esprit semés de temps en temps pétillent.
Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;
Que le début, la fin répondent au milieu;
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties...

*

* *

Por muito que se tenha pensado o assumpto e ordenado as suas partes, a tensão maxima e decisiva do espirito reserva-se para o acto de escrever. Ahi, com a penna

sobre o papel, é que se realiza verdadeiramente, num esforço synergico, a creação do pensamento.

Inventando as palavras e dispondo-as em phrases, tiramos as idéas do vago em que fluctuavam. Na expressão ellas se organizam: a expressão é a sua vida.

Ao traçar os signaes das cousas ou das suas representações, isto é, os vocabulos, entende-se que temos plena consciencia d'essas mesmas cousas, que as vemos, que as pensamos ou sentimos, revivendo as sensações e as emoções que nos causaram. Assim as proprias idéas abstractas, se nos não falha o dom preciso de imaginação, se tornam viaveis e substancializam-se em termos concretos. Na arte de escrever é este um dos processos naturaes que a fazem mais expressiva. O artista, aquelle que não escreve só a expensas da memoria verbal, experimenta sempre a necessidade, ás vezes tormento, que o philosopho póde desconhecer, se não é um Taine ou um Bergson, de dar corpo aos mais fugitivos sentimentos e ás percepções mais subtis. O seu triumpho consiste em re-

duzir a fórma o inconsistente, tornando-o intelligivel. E para isso deve elle saber, não só o sentido, mas o valor de que é susceptivel cada palavra.

Isoladas, as palavras são ás vezes ricas de significado; mas combinadas, graças á modificação de sentido que d'essas allianças resulta, adquirem um poder de expressão infinito. E' a razão porque, jogando apenas com o vocabulario usual, alguns escriptores logram dizer muito mais e melhor do que outros com infinidade de vocabulos.

Accresce que os vocabulos, tomados de per si, no limite de sua definição, carecem de efficacia para notar de modo directo o que não seja noção, mas movimento da alma. Exceptuemos aqui as vozes interjectivas, a linguagem synthetica com que a humanidade começou a balbuciar as suas impressões elementares. A palavra *saudade,* por exemplo, considera-se uma das mais expressivas do nosso idioma. Como evocar, todavia, como despertar em qualquer grau, esse sentimento, dizendo sem rodeio:

Tenho saudade das longinquas plagas...

Ahi o estado d'alma é apenas designado. Por uma feliz e suggestiva associação de termos, da qual fosse até excluida a propria palavra "saudade", é que se exprimiria bem o sentimento correspondente.

Se as palavras só tivessem o sentido definido nos diccionarios e d'ellas nos servissemos "como blocos de dimensão e peso invariaveis, collocados lado a lado", não haveria termos bastantes para traduzir as idéas e menos ainda as emoções, as gradações e os matizes do pensamento.

Com o dom de associal-as na phrase e na imagem, com o discernimento das suas propriedades mais intimas e particulares é que o poeta legitimamente póde orgulhar-se do titulo que lhe confere Emerson, e ser aquelle que nomêa as cousas, enviado ao mundo com o fim da expressão.

Para fixar a relação do objecto ou da idéa com a palavra ainda se faz mister uma visão imaginativa e uma memoria visual que evoquem ou reproduzam as cousas directamente vistas e as suas representações gravadas no espirito. A essa visão não se furta nem o

abstracto nem mesmo o inconcebivel, se o sentimento forte desse inconcebivel, solicitando uma linguagem, encontra o apoio de uma imaginação plastica. O infinito (é um exemplo de Remy de Gourmont) será para esses imaginativos "uma vista de mar, de um céo constellado, ou ainda uma representação, necessariamente arbitraria e absurda, mas visual, dos espaços interplanetarios". Castro Alves materializa-o sempre em visões de mares, de "abysmos de luz" ou "naves ethereas".

E a terra na vaga de azul do infinito...

Outra imaginação deste typo, Raul Pompéa, disse do tempo que passa: "o funeral para sempre das horas". Os pensamentos que se elevam a Deus, compara Alencar, obedecem á mesma lei que "faz subir ao nivel primitivo a agua derivada do topo da serra".

Escrever assim é possuir a dupla vista que ao lado de cada abstracção descobre o termo approximado capaz de a contornar e fazer tangivel.

Se se trata de descrever objectos materiaes, já tanto não custa, mas não é menos necessario ir ao substratum das palavras e forçal-as "a ceder o seu logar á sensação mesma do objecto".

Além de outras, deve haver ainda uma razão para que nisso insistam os theoristas da arte. E' que as fórmas e os sons, pelo seu prestigio exterior, podem illudir a intelligencia, substituindo-se mais ou menos ao sentido profundo das palavras. Este phenomeno, com a gravidade que denunciam os Nordau, não é lá tão commum como pretendem esses reaccionarios. Chamam-lhe, exagerando, psittacismo: o que insinua a possibilidade de uma substituição continua e automatica do continente (o vocabulo) ao conteúdo (o seu sentido). Seria este o verdadeiro psittacismo admissivel; mas seria um phenomeno francamente morbido. Deixemol-o portanto ao estudo dos alienistas.

O veso de alinhar clichés, a fraqueza de imaginação visual, a predilecção pelas sonoridades verbaes, esses defeitos importam todos um só vicio, o mais grave, de elocução,

que é ficar a expressão áquem ou alheia do pensamento. Esvasiar um vocabulo do seu sentido, ou antes, não dar a este bastante attenção; empregal-o, não segundo a sua correspondencia mais ou menos exacta com a idéa, mas apenas pelo seu valor musical, — isso que não é muito frequente, nem tambem é raro, parece o resultado de uma perversão no modo de entender a harmonia do estylo.

E' uma qualidade apreciavel a harmonia verbal, inherente a algumas linguas, como o italiano, onde ao escriptor basta unir sem selecção os vocabulos para que se ouça uma orchestra. Vantagem negativa, por outro lado, quando se adverte que o accento e o rythmo, se já são proprios do idioma, facilmente dissimulam a inanidade do pensamento (1).

O sentimento d'essa harmonia constituida de sons, de syllabas sonoras, impede muito

(1) Vide Eug. Veron, *La Supériorité des Arts Modernes sur les Arts Anciens*, ch. II, § IV.

utilmente as asperezas, as collisões, os echos, as cacophonias, todos esses desagradaveis effeitos que não sejam intencionaes, como em alguns poetas se ostentam as pueris allitterações e as caducas onomatopéas. Elle contribue de certo para a belleza do trecho. Sem duvida, ha palavras coloridas que pintam e ha palavras harmoniosas que cantam. Mas em que muito possam, com estes elementos euphonicos e cacophonicos, reforçar a impressão da idéa, não valem os vocabulos realmente senão pelo que significam e exprimem de conveniente ao assumpto.

Se a propria musica não se quer mais reduzir a um conjuncto de sons agradaveis e visa sobretudo á expressão, porque se admittiria que na arte literaria um prazer puramente sensorio preterisse o caracter expressivo das palavras? Esta é a harmonia por excellencia, a symphonia interior que se realiza pelo accordo intimo das impressões ou das idéas.

Os vocabulos que pintam não têm na verdade em si mesmos esta ou aquella côr, este ou aquelle tom. A pintura das idéas se faz

com o detalhe justo e apropriado, com o termo preciso que desperta a sensação, com o corpo de palavras que "torna presente a cousa ausente". E para taes effeitos não ha excluir systematicamente nem o termo technico nem o termo baixo ou sem nobreza. O termo technico, de que se não abuse, tem cabimento quando mais ou menos usual, ou se na phrase fica explicado pelas palavras que o cercam. O termo baixo estará bem onde e quando a materia e a propriedade do estylo o impuzerem, sem recurso possivel a não ser para alguma periphrase que nivelaria o relevo do pensamento. "A palavra propria é a unica expressão das cousas particulares. As periphrases e os termos nobres, applicados aos objectos grosseiros, são uma especie de mentira". Diz ainda Taine: "Escrever com termos geraes e periphrases é dar a definição da cousa em logar de a mostrar". Por isso aconselha elle: "E' necessario, quando se fala de um negociante, nomear, como La Fontaine, os commissarios, os associados, os volumes, o frete, contar a

venda do tabaco, do assucar, da porcellana e da canella" (1).

Lendo numa pagina descriptiva de paizagem brasileira — "á margem do rio elevamse arvores gigantescas, em cujas frondes voejam cantores alados de bella e variegada plumagem" — ficamos sem nada ver nem poder figurar. Tratava-se de reproduzir alguma cousa de especial. Com esses termos, porém, definem-se generos, nada se individualiza. Essa linguagem não é uma pintura, podendo ser entretanto uma musica.

O termo impreciso é a expressão natural do vago e do indefinido, na idéa ou na emoção. Mas isso já differe do termo geral ou periphrastico, apposto, por desazo ou preconceito technico, a particularidades.

Emfim, para acabar, sobre as palavras, nenhum trabalho haveria mais arduo e fastidioso do que escrever, para quem tomasse ao pé da letra este conselho de G. Lanson: "é á linguagem de todo o mundo que devemos recorrer quando a todo o mundo nos

(1) H. Taine, *De l'Expression*, op. cit.

dirigimos". Por outros termos — quando escrevemos para o publico.

Nas linguas mais unificadas ha sempre differenças quasi dialectaes, particulares a localidades, classes e niveis de instrucção. Cada camada e categoria social, cada profissão, cada officio tem a sua linguagem usual, sua terminologia, suas expressões figuradas, extranhas aos outros grupos da mesma sociedade. E com o restante cabedal de expressões communs a todas essas classes bem desprovido se acharia um escriptor artista, que quizesse fugir á obscuridade sem deixar de dizer os sentimentos e as idéas da sua época. Literalmente praticado, aquelle conselho reduziria o escriptor a suffocar ou a banalizar-se no abuso da phrase feita.

A progressão do vocabulario não coincide com a actividade do pensamento. E nisso está, conforme Bréal, uma das causas do alargamento de sentido das palavras. Os chamados synonymos não prestam auxilio senão áquelles a quem escapa a subtileza do seu traço differencial de sentido. E' por agrupamentos de vocabulos, quando não por meio

de neologismos, que exprimimos novas idéas e gradações do sentimento. Escrever, pois, na estreiteza literal daquella regra, seria tudo, menos arte literaria. Haverá necessariamente arranjos para que ao artista seja permittido não se privar do termo especial ou raro sem cessar de ser comprehendido pelo maior numero. E quanto á ignorancia, não lhe podemos reconhecer direito a que com ella transijamos.

Das combinações de palavras resultam as phrases, que concernem á grammatica, e as imagens, que poderão ser phrases, mas consideradas no seu effeito esthetico. A estas chamaram os rhetoricos ornatos e figuras, individuando-as e classificando-as sem verdadeira utilidade para quem escreve.

A imaginação, quando não a necessidade, opera a translação de sentido dos vocabulos. Este trabalho se faz desde a origem da linguagem. Quasi todas as palavras são tropos. O mundo sensivel forneceu sempre veste ao subjectivo e abstracto: somno *leve,* caracter *simples, voz* da consciencia, *inchado* de orgulho. Os orgãos dos sentidos permutam a

linguagem das respectivas sensações: *som agudo, canto chão, perfumes acres,* são velhas e quasi despercebidas synesthesias. O trabalho prosegue, e é signal de talento achar ainda analogias, semelhanças, relações naturaes, intimas e imprevistas de termos.

A imagem é uma pintura ou maneira viva e pittoresca de dizer. Fundada quasi sempre em similitudes de objectos, de sensações, de sentimentos, de idéas, implica de ordinario uma comparação, explicita ou subentendida, desenvolvida como na allegoria, ou rapida como na metaphora.

Sendo a metaphora e suas variedades, entre todas as imagens, as de uso mais commum, são tambem aquellas em que frequentemente naufraga o escriptor incipiente, prosador ou poeta, hoje mais do que nunca desconformado com a enumeração simples das idéas. A lingua literaria em geral, e não só a da poesia, ambiciona o relevo das fórmas translatas.

Diriamos com sufficiente clareza, falando de um orador: "elle sabia discorrer com agrado sobre assumptos enfadonhos". Não

nos basta já essa singela clareza, a phrase correcta, a expressão justa. Queremos ainda o modelado e o colorido que ferem mais ao vivo a intelligencia, e preferimos aquillo mesmo dito assim por Eça de Queiroz: "a sua palavra tinha o segredo de florir os terrenos mais aridos". Em vez do termo que vae directamente ao espirito, adopta-se o que lhe chega atravez dos sentidos, tomando a côr particular de uma sensação.

Bella vantagem, sem duvida, se não intervém o mau gosto do artificio e da preciosidade, o capricho de fazer estylo sob a obsessão da metaphora perpetua.

E que se não confunda esse modo indirecto e feitio pinturesco de apresentar as idéas com a amplificação e com a superfluidade das periphrases cujo unico merito consista em evitar o desadorno do termo proprio. A metaphora tem antes por fim poupar longas phrases explicativas e distendidas comparações postas em pé com o socorro indispensavel dos *como, qual, tal, assim, semelhante a, á semelhança de, parecendo, feito, dir-se-ia,* etc. A energia resultante da

sua brevidade é o que a torna preferivel ás que os rhetoricos chamavam "semelhanças".

Deixemos portanto á imaginação, se a temos, substituir, transpor, animar os termos para fazer ver e sentir as cousas com vivacidade e attractivo. Percebemos bem e com especial encanto o que nos dizem as seguintes imagens:

"Não ha grandes valles senão onde ha grandes montes: não ha grandes funduras de humildade, senão onde ha grandes alturas de virtude."

(Fr. Heitor Pinto.)

"Vendem adulação, que mal consente
"Mondar-se o novo trigo florecente."

(Camões, *Lusiadas.*)

"As aguas do diluvio não arrancaram nem seccaram a oliveira, antes a regaram. Debaixo dellas se conservou inteira e verde, porque debaixo dos grandes castigos cresce e reverdece a paz."

(Vieira, *Sermões.*)

"Nenhuma abelha se viu mais solicita em jardim cheio de flores por colher de todas com que aperfeiçoar o artificio de seus favos, do que o arcebispo andava por todas as cousas de sua obrigação..."

(Fr. Luiz de Souza, *Vida do Arcebispo.*)

"Não sejam meus peccados causa de tornardes a encolher a mão de vossa liberalidade..."

(Pe. Manoel Bernardes, *Nova Floresta.*)

"Seria impossivel reconhecer um carro de triumpho neste pulpito, que ha dezoito annos é para mim um pensamento sinistro."

(Mont'Alverne, *Panegyrico.*)

"Os labios abriram como as azas purpureas de um beijo soltando o vôo."

(J. de Alencar, *O Guarany.*)

"O minuto que vem é forte e jocundo, suppõe trazer em si a eternidade."

(Machado de Assis, *Braz Cubas.*)

"Não sobe esta blasphemia de fumaça
"Das cidades p'ra o céo..."

(Castro Alves, *Espumas.*)

"O incendio, leão ruivo, ensanguentado."

(Castro Alves, *Cachoeira de Paulo Affonso.*)

"Deixando cahir as phrases ás gottas."

(Eça de Queiroz, *Contos.*)

"O céo adormecia... puro em toda a sua profundidade como a alma de um justo."

(Eça de Queiroz, *Correspondencia de Fradique Mendes.*)

"E pouco a pouco deste desejo, como de uma agua que ferve, ia subindo o vapor lento de uma illusão."

(EÇA DE QUEIROZ, *Correspondencia de Fradique Mendes.*)

"Senti-me devorado por este silencio hiante."
(R. POMPÉA, *O Atheneu.*)

A algumas destas imagens falta o caracteristico da metaphora, que é ser um confronto mental, suggerido e não expresso. Todas, ou quasi todas, se fundam em relações de analogia, em alguma semelhança proxima ou longinqua; mas ao passo que em umas se deixa o espirito do leitor surprehender essas relações, nas outras se antecipa o escriptor em as tornar visiveis.

Descontadas aquellas que já se incrustaram na lingua e as recentes mas muito repisadas, o estylo dos nossos melhores poetas e prosadores é geralmente escasso em verdadeiras metaphoras. Para sentil-o, basta lêl-os com attenção depois de uma leitura de Victor Hugo, Chateaubriand, Taine, Carlyle, d'Annunzio, de um Régnier, um Verhaeren, um Samain e até menores poetas da lingua franceza, os que mais versamos.

A nossa originalidade e imaginação verbal manifesta-se de preferencia na escolha do vocabulario e em construcções caprichosas, pelas comparações explicitas, pela fórma conceituosa, ironica ou emphatica, por allianças de termos, engenhosas periphrases, expressões antitheticas. Os conceitos e personificações, tão frequentes em Machado de Assis, o inesperado do epitheto e o neologismo em Fialho d'Almeida, os contrastes e a hyperbole em Castro Alves, o termo technico e a synonymia em Euclides da Cunha, são os feitios mais communs á nossa lingua literaria.

E' preferivel em todo o caso essa rareza de metaphoras novas, preferivel até uma decente simplicidade, á linguagem tropologica e metaphorica de que, sem grande custo, se encontram em escriptos, aliás valiosos, exemplos como estes:

"No alvorecer da sua ascenção ao poder."

"A tunica do Nazareno, á sombra da qual se diffundiram os mais sãos principios."

"A nau do Estado baterá em assoberbadoras difficuldades."

"Diluir as maneiras violentas."

"Corpo de delicto a que a imprevidencia do crime deu como esconderijo o sacrario de um templo."

"A homogeneidade cujo traço de união é a republica civil."

"O fructo dos seus amores não resistiu ao tratamento medico."

O vicio essencial de uma imagem, de uma metaphora, resulta de defeitos de percepção e associação — percepção da semelhança, associação por contiguidade — que presidem ao pensamento por analogia. Ribot cita a proposito o que passa com as creanças, com as quaes tanto se parecem os poetas, na creação da sua linguagem. "Um menino chamava *porta* a uma rolha de garrafa; uma moedinha era designada por um pequeno norte-americano sob o nome de *baby dollar;* outro ao ver o orvalho na erva dizia: "a relva está chorando". Este fez, não ha duvida, melhor metaphora do que o escriptor que viu a primeira luz (alvorecer) de um movimento (ascenção).

A metaphora forçada, incoherente, confusa, nasce de uma attenção debil ou volu-

vel, que não distinguindo bem os objectos e suas qualidades, não se fixando na sensação para a tornar intensa e perfeitamente consciente, cria essas analogias falsas que se traduzem por termos inconciliaveis.

Outro vicio da linguagem metaphorica é o que consiste em juntar numa só phrase o sentido figurado e o sentido literal. Aqui tambem se verifica o disparatado dos termos, como neste exemplo de Pope, citado por Blair:

"Meu caro esposo, o escudo do seu paiz, a gloria da Grecia, foi roubado ao meu amor. Hoje, a segunda columna dos nossos Estados foge aos meus abraços para affrontar as tormentas..."

A passagem inopinada da expressão figurada aos termos proprios, entre os membros da mesma phrase, produz essas e semelhantes incongruencias.

Accumular metaphoras sobre o mesmo objecto é ainda uma causa de incoherencia e obscuridade. Os versos de Castro Alves:

"E á tarde quando o sol, condor sangrento,
"No occidente se aninha somnolento,
"Como a abelha na flôr..."

repugnam muito menos, neste particular, do que os de Addison:

"E' a custo que enfreio a musa impaciente por arremessar-se em pleno mar."

E' que nos versos do nosso poeta as duas imagens, posto redundem em certa confusão, não são todavia de natureza differente, ao passo que nos do poeta inglez a heterogeneidade é flagrante, comparada a musa a um cavallo ao mesmo tempo que a um navio.

Metaphoras em profusão, e metaphoras mais brilhantes ou pomposas do que as requer o assumpto, denotam igualmente falta de gosto e de sentimento da conveniencia. Essas figuras, diz Blair, não devem levar um assumpto além da sua verdadeira altura, assim como nada lhe devem tirar á dignidade. "Um dos maiores segredos da arte de escrever é saber ser simples a proposito."

As imagens ou os tropos não devem tampouco offerecer enigmas ao leitor: o que acontece sempre que repousam em analogias remotas, hauridas em materia já de si difficil ou expressas em termos de sciencia e, o

que é peor, em neologismos scientificos. Nestes parecia comprazer-se um dos nossos maiores escriptores modernos, o mesmo que nos fala do extincto leito de um rio "ainda hoje ganglionado de lagôas". Aqui por amor da clareza se exprimiriam melhor as idéas em linguagem escorrida, sem nenhuma transposição de sentido.

Póde emfim a metaphora ser irreprehensivel, sabiamente arranjada, coherente, luminosa. Mas se insiste e prolonga-se, tingindo da sua côr os menores accidentes e idéas accessorias, tornar-se-á não só fastidiosa senão prejudicial á severidade e compostura do pensamento. E' a metaphora caudalosa e tarda, de que encontramos *specimen* neste trecho de Bernardes:

"Com semelhantes razões procuraram aquelles monges reprimir, como com fortes cabos, os balanços d'aquelle vaso, para que não desse á costa da desesperação. Porém ainda que algum tanto o sustiveram, tornou logo outra resaca, e deu com ella fóra d'aquelle porto. Despediu-se dos monges, os quaes faziam o que ainda de longe podia valer-lhe, que foi ajudal-o com orações. Nesta segunda derrota, tornou a benignidade de Deus a lançar-lhe cabo a que se pegasse."

A não ser que se faça allegoria, que se escreva apologo ou parabola, convém evitar essas demasias de estylo figurado, sem complacencia com as phrases, ainda as mais bellas, que nos possam tornar suspeitos de dilettantismo verbal ou de que armámos á admiração do publico em favor da nossa arte.

Albalat compara as imagens a meteoros luminosos que sulcam a limpidez do céo em noites estivas. Como esses meteoros devem ellas "ser numerosas, brilhar e depressa extinguir-se".

III

A PHRASE FEITA

III

A PHRASE FEITA

Tem-se dito o sufficiente e até o demasiado com a mira em ridicularizar a phrase feita e o logar-commum, expressões que não convindo, como adverte Remy de Gourmont, a uma só e mesma cousa, mas a duas distinctas, denunciam a essencia unica de ambas, que é a trivialidade.

Logares-communs serão os argumentos, as idéas, os themas estafados que pódem mudar de veste, encobrindo a sua vulgaridade numa variante de fórma, sem por isso se tornarem menos sediços. A phrase feita é a fórma consagrada, a technica do logar-commum.

Por phrase feita ou "chapa" costuma-se designar toda associação de vocabulos que tendo alguma vez dado corpo a uma sensa-

ção, uma idéa, um conceito, cahiu no logradouro da linguagem usual e ahi persiste, como creação anonyma, inteiriça, indecomponivel e utilizada sempre que se quer exprimir aquella ou semelhante sensação ou idéa. Na poesia, na oratoria, no jornalismo, em todos os generos, em todos os estylos, é encontradiça a phrase feita, em fórma de proverbios, locuções, comparações, allusões historicas, metaphoras, a que se juntam com igual direito as inevitaveis citações classicas tão faceis de prever ao cabo dos periodos, segundo o rumo que leva o pensamento do orador ou escriptor.

A memoria verbal fornece em mil circumstancias outros tantos desses bordões, cuja força de attracção mutua resiste e resistirá sempre em todas as linguas aos maiores esforços dissociativos da critica. Em vão estalam os açoites ferinos da troça a castigar os ruminantes da phrase corriqueira. Em vão se atormentam os mestres de modernismo, atalhando com inculcas e conselhos o rebanho que envereda pelos caminhos retrilhados do estylo. A phrase feita, como uni-

dade disciplinada, acóde em pelotões ao primeiro rebate das idéas que se mobilizam para a publicidade. Nem preceitos nem motejos são diques efficazes para sustar a torrente que se despenha.

Já isso adverte que o facto não é para ser tratado a riso, a não ser que o exploremos adréde como diversão humoristica. Não cabe tampouco em um estudo de psychologia morbida, como insinuou o brilhante ironista do *Problème du style*. O phenomeno é perfeitamente normal. O trabalho de creação de expressões, como tudo quanto significa innovação, coube sempre a um numero restricto de individuos. A maioria, as grandes massas limitam-se a imitar, com pequenas variantes ou alterações, apoderando-se da novidade e d'ella fazendo barato. Essa faculdade de repetição, matriz das placas do estylo, nada accusa entretanto de doentio. O estado de espirito que faz que uma bella phrase se converta em fastidioso estribilho representa normalmente o terreno proprio á florescencia de todas as tradições, inclusive

a phrase feita, que é o fundo tradicional da lingua.

Se, não obstante o que já anda escripto, houvessemos de perscrutar o mecanismo desses instrumentos falantes, que têm a mesma expressão estereotypada e definitiva para determinadas idéas e suas relações, verificariamos talvez um jogo semelhante a isto: o pensamento, desde o seu primeiro impulso para organizar-se na elocução que o ha de revelar, é colhido no molde que a lingua vulgar lhe propõe. Este pensamento, educado nas idéas médias, acceita sem repugnancia esse molde, porque, nada mais intuitivo, o senso commum se harmoniza admiravelmente com o logar-commum e este com as fórmas consagradas no commum formulario. Chega-se a acreditar que a ordem das idéas está de antemão traçada pela ordem das palavras. Não ha, por assim dizer, reacção; a reacção é quasi nulla. Este phenomeno é na faculdade da linguagem um similar do automatismo na da vontade. E tudo se cumpre e executa com o despotismo dos

habitos enraizados e das determinações organicas.

Se o orador ou escriptor reflecte e se vigia, o faz tão sómente para que a palavra não use licenças, não se dê a caprichos, não extravague, mas acate piamente os modelos syntacticos, os adequados epithetos, as imagens costumeiras, as locuções e os modismos que têm fóros de cidade concedidos por muitas e auctorisadas gerações. Assim o *abysmo do tempo* será sempre *insondavel* e a boa *logica* será sempre *de ferro.* Todo grande erro ou é *crasso* ou *palmar;* o inimigo é *figadal,* o incendio *pavoroso.* E' de bom gosto *galgar as cumeadas do poder,* bem assim preconisar *a fé que move as montanhas.* Não ha melhor allusão á folga de um heroe do que dizer: *dorme á sombra dos seus louros.* Os revolucionarios da casta politica agitam *o facho da discordia,* esquecidos da *imagem da patria.*

A nomenclatura dos vulgarismos deste genero formaria volumes. Paremos nestes poucos, dos mais antigos, e com a precisa

cautela afastemo-nos do escolho d'est'outro logar-commum — ridicularizar a chapa.

No cerebro do phraseador sem iniciativa, que não vê os objectos de que fala, do negligente ou simplesmente aferrado ás normas e fórmas tradicionaes, pullulam prodigiosamente desses blocos de palavras. Basta-lhe a memoria, a próvida memoria onde se lhe armazena o material de todos os discursos; e fale ou escreva, succedem-se os vocabulos, as phrases, os periodos, como se alguem, disse a proposito Zola, por detraz d'elle os dictasse.

A cumplicidade dos methodos de educação literaria ainda em vigor denuncia-se irrecusavelmente em semelhantes resultados. Os livros por onde se ensina a composição, a critica excessivamente reaccionaria aos escriptos neologicos, a lição dos antigos auctores, sagrados como paradigmas de elocução, tudo isso concorre para perpetuar na linguagem as imagens gastas que nada mais evocam, os modos de dizer sem relevo nem pintura.

Ha pois uma verdade, mascarada em pa-

radoxo, no que disse R. de Gourmont: a arte de escrever (a que se ensina) é necessariamente a arte de escrever mal (1). Pela perpetuação das chapas trabalham no idioma portuguez, muito honestamente embora, os que não cansam de recommendar, como Francisco Manoel, na epistola sobre o estudo da lingua e dos perfeitos modelos:

"Abra-se a antiga veneranda fonte
"Dos genuinos classicos e soltem-se
"As correntes da antiga san linguagem."

Dirão: é o genio da lingua que se defende. Mas por ahi não se chegaria tambem á fossilização da lingua e, por uma reacção natural, ao tolhimento completo da faculdade inventiva? Tal é a obra dos honrados mestres puristas na arte de exprimir o pensamento.

Até aqui o requisitorio da phrase feita. A sua justificação está na propria resistencia com que ella replica aos despresos e ao escarneo dos requintados, inimigos systematicos da turba falante.

---

(1) Remy de Gourmont, *L'Esthétique de la langue française.*

Esta guerrilha sustentada por um diminuto grupo hieratico, em nome de segredos estheticos ignorados da maioria, jamais conseguiu estorvar a circulação e o consumo da phrase feita. Ao contrario, tão duro desdem parece ter acabado por evidenciar-lhe os direitos, que são, como todos os direitos, *incontestaveis.*

Supportavel e justificada fóra da literatura, é facto que a linguagem feita se extende, até certo ponto legitimamente, pelo dominio da arte, e não sómente da arte inferior ou mediocre.

Avisadamente ninguem se dirigirá a uma obra prima, seja ella do mais forte cunho pessoal, com a esperança de fruir sem intervallos puro inedito, de escapar, da primeira á ultima pagina, á sensação do "já visto". E admittido que tal obra fosse realizavel, é duvidoso que a pudessemos entender e gosar. Todo espirito, por mais independente e rebelde, soffre a pressão relativa do seu meio. Não ha excepção para o artista original; a sua arte esoterica ha de por força transigir inconscientemente com a lingua do vulgo,

para quem escreve. Seria rematada ingenuidade esperar de uma obra que se diz original, que ella proceda de cabo a cabo por imagens ou expressões virgens, por construcções invariavelmente novas.

Em certo sentido — é Scherer quem fala — tudo na linguagem humana é *cliché*. "As palavras de que nos servimos são-nos fornecidas pela memoria, e quantas vezes o substantivo não arrasta comsigo, naturalmente, necessariamente, o seu adjectivo?... O logar-commum é a substancia da lingua, é por assim dizer a sua materia prima; a parte do escriptor reduz-se a imprimir o cunho do seu talento nesse fundo trivial da palavra humana (1)".

E conceitos ha, idéas, visões, representações tão propriamente e incomparavelmente expressas na fórma usual, que o ridiculo estaria, não em repetil-a, mas em pretender substituil-a.

Em summa, se até os grandes escriptores, como qualquer plumitivo repetidor de arias

(1) Ed. Scherer, *La Littérature Contemporaine.*

sediças, vão se prover na feira barata e universal das phrases feitas, qual o criterio para distinguir a fórma original da fórma trivial?

Albalat dá-nos um, quando diz que a continuidade é que produz a banalidade. Mas Gustave Lanson previne melhor o leitor e os proprios auctores, falando na possibilidade de renovarem-se as velhas phrases e metaphoras, com a condição de que ellas desabrochem, por uma necessidade nova, do sentimento intimo e da imaginação pessoal, em vez de se reproduzirem pela operação mecanica da memoria.

IV.

A TECHNICA LITERARIA

IV

A TECHNICA LITERARIA

A fantasia de uma arte pessoal e a pretenção de realizal-a, em prosa ou verso, no sentido de romper absolutamente com tudo quanto cheira a classico, a tradição e regra, não passa de uma illusão creada pelo individualismo exaltado de uns tantos insufladores de rebeldias e orgulho irracional. Temos idéas novas, pensamos e sentimos diversamente do passado, e julgando-nos por isso muito mais differentes do que na realidade somos, uns dos outros, ou todos dos antigos, cremos que a nossa expressão tem o dever de não se parecer em nada com a delles. Mas a lingua, que é o instrumento de expressão, acóde de todos os lados com os seus moldes preexistentes, nos livros onde aprendemos o a b c da arte, na elocução popular que

os conserva e transmitte, só muito lentamente os corrompendo ou alterando. Grande quantidade das noções que possuimos, e que constituem para nós um patrimonio intellectual, recebemol-as formuladas nessa velha lingua. Ella ensinou-nos tambem a pensar. Sendo assim, como romper de todo com ella?

Facto bem provavel é que o prurido de singularidade, embora apparente, a obsessão de dizer por palavras e phrases insolitas, antes que qualquer necessidade interna do espirito, leve alguns individuos a infligir tatuagens e contorsões ás fórmas da sua dicção natural. E' neste caso um esforço de vontade, uma caracterização, um disfarce, não sendo raro, por isso, que os mascarados reappareçam um bello dia com as feições e o ar de familia que nol-os fazem reconhecer dos nossos, quando os suppunhamos estranhos, de outra especie ou variedade. Chama-se a isto mudar de maneira. Ha escriptores, verificam os criticos, de duas e até de tres maneiras.

A arte das letras tem naturalmente, como as demais, a sua technica, os seus meios es-

peciaes de proceder, com vista sobre certos effeitos. Se taes processos comportam toda a extensão e poder que outr'ora lhes eram attribuidos, isso é outra questão. Pensam ainda alguns que elles cabem em formulas efficazes para regular a execução das obras literarias, como receitas infalliveis, cuja inobservancia é causa certa de insuccesso. E dahi as poeticas e os methodos de composição, onde uma boa parte da tarefa do escriptor se acha prevista e reduzida a regras. Taes, por exemplo, as que instruem sobre o modo não só de organizar o periodo, mas de adornar o discurso, crear as imagens, produzir a harmonia da phrase, graduar o emprego das figuras, etc. Acreditam estes que, uma vez inteirados dos processos de qualquer grande artista, estamos habilitados a produzir obras primas como elle as produziu. Na literatura portugueza citam-se os casos de Gabriel Pereira de Castro e José Agostinho de Macedo, que inflados com a sua sciencia dos preceitos e caracteres do genero épico, escreveram epopéas e creram ter offuscado a gloria dos *Lusiadas*. Para esses

não ha genio bem succedido sem a paciencia precisa para acceitar definitivamente o freio das regras.

Entendem outros, ao contrario, que, salvo as generalidades syntacticas da grammatica, nada póde utilmente ser formulado nem prescripto á guiza de regra. O capricho da imaginação inventiva, a logica contradictoria do sentimento, a variedade do gosto, o relativo da sensação, eis as unicas normas de elaboração literaria. Tudo está sujeito apenas aos accidentes idiosyncrasicos, aos repentes do temperamento e ao caracter individual: tudo é pessoal, subjectivo, sem possibilidade de generalização. Cada qual escreve sob o impulso da sua veia, na ordem em que lhe despontam as idéas, servindo-se das palavras como signaes approximados das cousas, dispondo os sons em combinações particulares, de que resultarão dissonancias, mas que lhe agradam. Se isso não dá prazer a quem só o acha nas obras compostas, nem por isso tem menos direito a considerar-se arte.

E' arte pessoal.

Tambem os que a praticam, incorrendo em uma confusão denunciada por Brunetière, cuidam ás vezes menosprezar as regras, quando estão simplesmente a insurgir-se contra leis.

Desses dous modos de ver originam-se duas theorias de esthetica literaria, sobre as quaes havemos de produzir aqui algumas reflexões. Antes d'isso, porém, visto nem todos se darem ao trabalho de averiguar, postas em obra, essas theorias, comprovemol-as com os principios ou opiniões expressas por dous dos seus seguidores.

A mais antiga e mais corrente, professada em livros didacticos de composição, — a dos crentes na efficacia quasi miraculosa das prescripções rhetoricas, está contida no excerpto seguinte: "Importa pois muito a cada um saber falar com clareza e correcção; e ainda com graça e energia, não só para expressar com precisão os seus conceitos, mas ainda para que agrade e mova e possa assim mais facilmente obter o fim por que fala. Para escrever, porém, e falar bem é necessario pensar bem... E como se póde repre-

sentar as idéas ou por nomes que só a cada uma dellas convenham, ou por outros com cujas imagens tenham alguma relação sufficiente, uma das cousas que muito releva saber a quem quer falar e escrever com elegancia, é o uso da linguagem propria e figurada, com que se dá clareza e precisão, graça e energia ao discurso. E pois indicando de vôo o valor dos vocabulos, e sua differente accepção na sentença, como elementos primordios do discurso, trataremos brevemente da formação dos periodos e de seus requisitos; em seguida, explanando resumidamente o mister do epitheto, da periphrase, da comparação e da amplificação, como meios de que se póde lançar mão para esclarecer, ornar e avigorar os pensamentos, daremos rapidas indicações sobre o emprego da linguagem figurada e sobre os diversos estylos (1)".

A outra theoria, recentemente avigorada pelas doutrinas individualistas, que a con-

---

(1) José Fialho Dutra, *Apontamentos sobre Composição Portugueza,* Porto Alegre, 1893.

verteram de excepção em principio de esthetica, faz assim exprimir-se um distincto escripto portuguez da hora presente: "A esta nossa existencia inquieta, e á hyperesthesia que nos tortura e quasi nos diviniza, nenhuma fórma arranjada quadra. A prosa desarticulada e doida, sem exclusão dos exercicios claunescos de um Mark Twain... De resto o estylo não é, talvez nunca fosse, mais do que a tendencia constante para uma perfeição pessoal, a exclusiva maneira, rude ou elegante, de exprimir que satisfaça o escriptor... e quem nada tem que dizer tambem não tem estylo algum." "Não faltam exemplos historicos de linguas empobrecidas por excesso de claridade e reseccadas á inclemencia dos preceitos infrangiveis, que necessitaram de muita "corrupção" para desferir na integra a gamma dos meios tons, onde a côr se conjuga ao sentimento e, despegada a idéa da rigorosa propriedade dos termos, fermentaram em phrases iriadas que, alargando a vida, suggerem sensações ineffaveis (1)".

(1) M. Teixeira Gomes, *Agosto Azul*, Lisboa, 1904.

As duas estheticas apresentam-se ahi convencidamente antagonicas, e como taes não é raro vel-as permutar diatribes e desprezos. O que escreve a preceito é rançoso, banal, incolor; o que escreve a capricho é arrevesado, incorrecto, extravagante. Cada maneira tem os seus panegyristas, que são os detractores da maneira contraria. A arte ou é objectiva ou é subjectiva, sem meio termo.

O que conviria demonstrar é que não ha nenhuma razão de tal antagonismo entre os que praticam, sinceramente, de um ou de outro modo, a arte de escrever. O que ha são leis, que explicam essas tendencias apparentemente inconciliaveis; leis inviolaveis, apesar das tentativas de escriptores cujo temperamento ou cujos propositos parecem ás vezes derogal-as. Nessas leis se fundam os processos perfectiveis, melhor diremos modificaveis, que são applicados na literatura escripta. Em vista d'ellas impossivel é admittir arte que se presuma de exclusivamente pessoal ou impessoal, no sentido ordinario destes termos.

O exagerado credito conferido ás regras

da grammatica, da rhetorica, da versificação, como capazes de formar escriptores, oradores, poetas, é um erro, cujas consequencias não importam todavia a negação de factos constantes, verificados na literatura de cada lingua. Desses factos um dos mais notaveis é a imitação inconsciente, é a tradição esthetica, que faz parte da nossa herança psychologica.

Manejando a penna, todo escriptor produz, faz combinações novas de idéàs e palavras, mas tambem grava pensamentos que já foram pensados, em phrases definitivamente feitas. A lingua escreve em grande parte por elle. As suggestões das fórmas creadas e usadas por gerações de artistas governam os movimentos da penna agil, que suppõe estar consummando um acto novo de creação. Esta collaboração é inalienavel, tanto quanto a contribuição pessoal, por minima que seja, isto é, aquillo que de si mesmo, mais peculiar, mais seu, póde exprimir o escriptor.

Póde-se assim, technicamente, considerar tambem a arte literaria um conjuncto de processos para fazer uma obra, sem que se iden-

tifique a arte das letras com a arte de fazer sapatos. A habilidade, o talento posto hoje no arranjo das partes de um todo, — seja este todo um drama, — é arte e não espontanea ou inventada em todos os seus elementos, senão applicação de um methodo, de processos de alguma sorte objectivos que a originalidade do dramaturgo mais ou menos modifica.

V

RECIPROCIDADE DA ARTE

V

RECIPROCIDADE DA ARTE

Primeiramente, se escrevemos é com o fim de que nos leiam, e se para isso não havemos de escrever só e sempre com as phrases do cotio, ruminadas por todo mundo, tampouco havemos de fazel-o em linguagem cifrada, com vocabulos mais raros que conhecidos, dispostos segundo occultas relações.

Todo aquelle que sente o estimulo do bello e com isso a necessidade de crear sob alguma fórma a imagem dessa belleza — de compôr um poema, por exemplo — achando nesse lavor a sua propria satisfação, tem ainda em vista um publico de quem se fazer comprehendido e a quem communicar esta mesma emoção agradavel.

Se a arte fosse phenomeno puramente individual, bastaria ao poeta a impressão sem a

expressão; então, em vez de traduzil-a em letras vulgares, elle diria coherentemente com o ineffavel personagem de Zola, que a belleza em nada mais consiste que no inexpresso e exprimil-a equivale a degradal-a. O poeta, entretanto, não se tem por satisfeito senão descobrindo, contando o seu segredo. "Se a tua dôr te afflige, faze della um poema." E se afinal te resignas, ó homem, á abjecção de exprimil-a, de publicar a tua alma, assumes desde logo a obrigação de fazel-o em termos intelligiveis.

A emoção do auctor deve achar correspondencia no patrimonio sentimental do publico. Esta correlação de sentimento, sustentada, entre outros, por Adelchi Baratono, determina e impõe as unicas fórmas de arte capazes de leval-a a effeito e não frustral-a: não pódem ser outras senão as palavras, as construcções, as imagens, os rythmos, os symbolos que não estejam nem muito áquem nem muito além da intelligencia e do sentir do publico. Aliás a impregnação do artista pelos gostos da sua sociedade é outro phenomeno de caracter irresistivel, como é o con-

tagio que Vigouroux e Juquelier observam tambem no dominio do sentimento esthetico.

No pensar mesmo de estrenuos campeões do subjectivismo na arte, ha uma formula geral em que entra a obra por mais pessoal que seja.

Elles mesmos dão como regra imposta á obra a necessidade de se conformar com a maneira de comprehender e sentir do publico a quem se dirige o auctor, necessidade que ficaria illudida se a palavra, por um gráo quasi incrivel de mystificação, pudesse fugir ás suas relações com o pensamento. O maximo testemunho historico em apoio dessa arte collectiva, nacional ou social, que subordina aos seus processos e meios de expressão o caracter e a expressão individuaes, está na arte grega, onde, diz Veron, a personalidade da raça absorveu a personalidade dos artistas.

Devemos admittir que semelhantes absorpções se tornam cada vez menos possiveis.

O progresso patentêa-se e accentua-se por uma divergencia crescente de caracteres.

Cada instrumento da grande orchestra adquire individualidade e canta a sua parte. Nunca, porém, com tal independencia que mallogre a harmonia do conjuncto. Na literatura é pela lingua, e mais especialmente pela syntaxe, que se realiza a fusão de todas as dissonancias parciaes numa synthese harmoniosa, necessaria para que communguemos com o artista no prazer que elle nos promette. Nós o publico a quem elle se dirige, quer seduzido por um sonho de gloria, quer impellido apenas pela ambição de dinheiro, nós lhe impomos a condição de usar para com o nosso entendimento da maior indiscreção possivel, de abrir-nos á sensibilidade passagens praticaveis que nos facilitem o accesso até a sua alma. Desprezada esta condição... nem honra nem proveito.

Ha uma pagina de Mario Pilo sobre o moderno mecenatismo, sem duvida mais verdadeira e digna de apreço do que certos elogios prodigalizados ao esoterismo, á excentricidade, á obscuridade e ao seu real, mas hoje abusado prestigio em esthetica.

O grande Mecenas desta éra é o publico.

"Quem apregôa desprezo por este Minos multiforme, anonymo, irresponsavel e omnipotente, ou é um anomalo, um vaidoso, um mentiroso ou um illudido. Todos trabalhamos para o publico e desejamos do fundo do coração os seus applausos; todos o temos como um grande e desconhecido collaborador, quando a sua voz collectiva nos dicta a inspiração e quando a sua presença imaginaria nos suggere o aperfeiçoamento; todos nos sujeitamos, queiramos ou não, ás suas exigencias unanimes e explosivas de grande creança, quando o vemos apinhado e nervoso no theatro ou na praça publica; e todos mais ou menos receamos o seu juizo diverso e reflectido de censor summo e severo, quando o imaginamos espalhado e attento pelos gabinetes e bibliothecas. E cada qual trabalha debaixo da força continúa das suas suggestões fascinadoras, conformando o assumpto e o estylo da sua obra com o seu publico, vasto ou restricto, escolhido ou vulgar, joven ou adulto, proximo ou afastado, actual ou futuro, homogeneo ou heterogeneo (1)".

(1) Mario Pilo, *Psychologia do Bello e da Arte.*

Isto nos adverte que não só é natural, senão ainda até certo ponto ineluctavel, o escrevermos segundo os processos usuaes, formulando o pensamento de accordo com o typo de estructura geral da phrase vernacula, tal qual a arranjaram os melhores cultores da lingua e a entende e arranja a média do publico, atravez das modificações da sua sensibilidade.

Nós temos, de facto, além dos gostos proprios, pessoaes, certas preferencias instinctivas, a que outros chamam o gosto innato e hereditario, por determinadas fórmas ou expressões de belleza.

Supponha-se que os mais antigos escriptores da nossa lingua, os que primeiro sentiram a necessidade de notar pela palavra as suas impressões e commoveram-se reproduzindo um espectaculo ou uma paizagem, narrando um acontecimento real ou imaginario, supponha-se que esses fizeram experiencias não baldadas, inventando e cultivando taes phrases e taes rythmos. Sob a acção daquelles estimulos serviram-se de vocabulos em uso ou por elles creados, dando-lhes deter-

minados valores, condensando nelles visões e imaginações, combinando-os segundo as tendencias da sua natureza e os modelos que versaram. Que os latinos hajam influenciado a construcção do seu discurso, foi exactamente o que succedeu, em uma época da qual escreveu Garrett: "Os modelos gregos e romanos foram então versados de todas as mãos, estudados, traduzidos, imitados. Aperfeiçoou-se a lingua, enriqueceu-se, adquiriu aquella solemnidade classica que a distingue de todas as outras vivas, seus periodos se arredondaram ao modo latino, suas vozes tomaram muito da euphonia grega; dum e doutro desses idiomas lhe vieram os muitos, e principalmente da grega, os muitos hyperbatons". Supponha-se que a imitação daquelles primeiros batedores de expressões, do molde da sua phrase, das fórmas da sua sentença, continuada por muitos outros durante seculos de literatura, gerou uma tradição de estylo, consagrou expressões idiomaticas, estabeleceu uma serie de schemas syntacticos, uma disposição, um talhe de periodo, um amplo e elastico apparelho logico,

emfim, que veiu a tornar-se como o moinho banal de todos os vassallos que temos algum trigo a moer...

De certas metaphoras e translações disse Rodrigues Lobo que são "tão usadas e proprias que parecem nascidas com a mesma lingua, que como adagios andam pegadas a ella".

As cadencias e melodias da palavra daquelles grandes reveladores deixaram echos profundos e perduraveis dentro em nós. O nosso espirito ageita-se espontaneamente á maneira, ao plano geral de suas composições, ás fórmas em que elles plasmaram suas idéas e nos insinuaram suas emoções, idéas e emoções, principalmente estas, que ainda são em parte as nossas e serão provavelmente as dos que nos succederem. O seu espirito synthetico, preferindo o geral ao particular, esboçou assim principios, verdadeiras normas que formularam o gosto collectivo, sujeito ás mesmas transformações do caracter nacional, mas não susceptivel de dissolver-se senão na hypothese da dissolução desse caracter.

A estes principios se subordinará inevitavelmente a personalidade de cada auctor, a não ser que elle em tempo se roube á influencia da lingua materna.

Inevitavelmente, bem entendido, na medida em que a força da tradição linguistica se compadece com o acto volitivo pelo qual cada individuo tem a possibilidade de modificar conscientemente a technica, de trabalhar, de alterar a fórma literaria.

A ninguem, por certo, lembraria igualar o escriptor que na composição de uma obra vae trahindo a sensibilidade de sua raça ou de sua nação, a um medium que gravasse fatalmente e unicamente o dictado de um espirito collectivo, actual ou passado. Tratase de uma collaboração do inconsciente. Ao artista, á sua individualidade, á sua vontade fica bastante margem para innovações e até para revoluções que ostentam, como disse complacentemente um critico francez, — a altiva indifferença dos novos ante as incomprehensões do publico.

E' innegavel esse poder de reacção do escriptor sobre a lingua e seus moldes, quando

elle é capaz de actividade creadora, como innegavel é a liberdade de alteral-os, se o quer, com o proposito de singularizar-se. A' capa dos originaes, dos imaginosos, dos inventores natos, authenticos, vogam os corruptores industriosos, a dar nas vistas por meio da pesquiza que Arthur Symons averiguou no inglez de Meredith: "Esta sabia corrupção de linguagem pela qual cessa o estylo de organizar-se, tornando-se, á cata de algum meio de expressão ou de alguma belleza nova, deliberadamente anormal".

Creio já poder inferir que, na arte de escrever, a parte de accidental ou pessoal, — o modo de dizer particular, que é o que se chama estylo — nunca chegará normalmente a absorver e supplantar de todo o genio da lingua. Nunca o artista, por mais original, mais alterador da fórma, quando são e sincero, chegaria ao extremo de complicação e requinte necessario para auctorizar a pretenção de uma arte pessoal que nada deva á experiencia, á memoria, á tradição e aos processos communs literarios. Só um insano ou exagerado proposito de parecer emanci-

pado da rotina teria probabilidade de fingir, com uma dicção monstruosamente deformada, a variação absurda que separasse excepcionalmente o escriptor, collocando-o como um individuo fóra da sua especie.

Depois que se denunciou a correcção negativa e se considerou a regularidade indefectivel, a impeccabilidade, como apanagio dos mediocres, pullularam, em contraposição á escripta ordenada, anomalias e desarticulações que apparentam originalidade e genio. Lêem-se frequentemente paginas escriptas com tal desdem da ordem, da clareza e da harmonia, que o leitor fica a vacillar entre a insanidade cerebral e a insinceridade moral de quem as escreveu.

Mas a arte que attingiu, por isto ou por aquillo, esse cumulo de enormidade e incomprehensibilidade, não é pessoal nem impessoal, porque não é mais arte. Arte será sómente aquillo que, em definidas condições, nos der a sensação ultima do regular e equilibrado, e artista aquelle que tiver habilidade para reduzir a sua propria incongruencia ou anomalia a qualquer relação perceptivel com

o normal, de modo que se estabeleça entre elle e o publico aquelle vinculo de reciprocidade que se torna sensivel e effectivo pela fórma.

VI

A NECESSIDADE DO NOVO

VI

A NECESSIDADE DO NOVO

Os processos já bem conhecidos em que se fundava a esthetica dos "decadentes" apropositaram a these inexgotavel da evolução da lingua literaria e renovação das fórmas d'arte.

Com as idéas vieram as obras, e muito livro appareceu, em Portugal e no Brasil, lançando um fermento de novidade na massa em que se repastava tranquillamente o publico. A lingua poetica tomou a deanteira nesse movimento, conforme havia succedido em movimentos anteriores.

Em principio nada mais legitimo, pois que não ha fórma fixa, eterna, senão onde não ha vida; e a arte, disse-o entre outros Sylvio Romero, vive essencialmente pelo prestigio

da fórma. Verdade a que corresponde immediatamente est'outra: o fundo engendra a fórma, ou ainda — "o estylo deve gravar pensamentos". Todas as vezes que a linguagem se altera, devemos entender, se ha bôa fé e sinceridade, que o fundo de idéas e sentimentos variou.

As renovações literarias são fataes; obedecem á necessidade inilludivel do novo, á necessidade de rehabilitar para o prazer esthetico a alma enervada, entorpecida por aspectos que não dão mais relevo a nenhuma belleza, que nos saciaram, exgotando os elementos da sensibilidade que elles fizeram vibrar durante longo tempo. Assim a acção dos innovadores é necessaria, comparavel, no desenvolvimento dos meios de expressão, aos periodos de crise com que a natureza assignala normalmente, na vida de todos os seres, a transição de uma phase para outra phase mais complexa.

Isso implica, de cada vez, em relação ao gosto artistico, perturbações passageiras, mais ou menos extensas e profundas, — impetos de actividade transformadora a que

tambem nunca faltam resistencias de partidos caturras.

Sem sahir da arte de escrever, o purismo tardo e reluctante accusa-se em todas as épocas, ainda mesmo usando maneiras acquiescentes, concedendo que as palavras se gastam, que as imagens desbotam, que ha estrangeirismos e neologismos admissiveis. Póde-se remontar aos mais antigos documentos de cultura e policia literaria, com a certeza de ir encontrar testemunhos dessa lucta de tendencias, e, mais personalizada em criticas e recriminações um tanto ingenuas.

Entretanto as crises manifestam-se, porque estão na ordem das cousas; e produzem salutares effeitos, visto que satisfazem a appetites irreprimiveis da alma.

No tocante aos classicos, é obvio que todas as idéas deste seculo não se haviam de conter nas phrases lapidares ou nas periphrases ciceronianas de alguns quinhentistas. As paixões contemporaneas extravasam daquelles moldes crystallinos mas estreitos; a sensibilidade de homens cujos sentidos apuradissimos se penetram mutuamente, nos pheno-

menos de synesthesia, ficaria sem voz naquellas formulas de outra idade do caracter.

Com effeito, na literatura de hoje a propria expressão dos que mais bebem nos classicos não é, não podia ser, a da lyrica serena de Camões nem a do repousado narrar de *Menina e Moça*. Surgiram construcções modificadas, formaram-se vocabulos, rejuvenesceram outros que a imaginação moderna, como uma seiva abundante, entumesceu de sentidos imprevistos. Os termos technicos já não causam repugnancia; os plebeismos adquiriram direitos na cidade da arte. As sensações do nosso tempo crearam o instrumento de analyse que as descreve sem deixar na sombra senão aquillo que ainda fluctúa como nevoas nos cerebros. O verdadeiro estylo corrompido ou decadente é de ordinario uma indecisão de fórmas vagas sobre conceitos, accidentes, analogias, relações de idéas que se não definiram bem no espirito, mas acabarão por destacar-se em signaes representativos, consoantes com o genio da lingua. Tal é a lição dos que aprofundam a sciencia da vida e factos da linguagem.

Desses periodos em que apparecem os estylos insolitos, indicios de uma transformação em começo, sae a lingua fecundada e afinada pelas novas maneiras de conceber e sentir. E tudo isso attesta um facto simples e natural: a evolução literaria, que nenhuma força póde travar, porque tem sua causa efficiente em uma necessidade geralmente sentida ou apenas presentida. Não ha neste processo derrocadas e substituições por completo, mas transformação, desenvolvimento, crescimento.

E' a marcha evolutiva das fórmas de arte, contínua porém gradual, como a propria marcha do pensamento.

Contra ella não prevalece o automatismo dos puritanos nem a inercia das massas. Todos cedem afinal á palavra de ordem revelada na consciencia de um individuo.

Vê-se que não entra aqui em linha de conta a innovação de certos genios esporadicos, em extremo differenciados, sem ligação com o estado mental da sociedade, senão a daquelles que vêm traduzir e precisar a idéa confusamente esboçada no espirito da multidão.

Temos que distinguil-os, quer na sua origem, quer nos seus effeitos.

Emquanto os ultimos acham condições de prosperar e converter as gentes á doutrina e vida nova, os primeiros passam incomprehendidos, hermeticos e sós, absortos como iam outrora os mystas na sua visão interior.

E se alguma reluctancia encontram ainda os proprios destinados a contentar desejos e formular aspirações collectivas, é que parece fado de todos os revolucionarios não conhecerem quasi nunca medida e ultrapassarem facilmente as exigencias do meio.

Demais, com o inventor de uma esthetica, de uma poetica, de uma rhetorica, por muito viaveis que sejam, não despertam apenas os reaccionarios, protectores naturaes da tradição; com elle chegam os fanaticos e tambem os simuladores. Uns adherindo de prompto á novidade, graças a alguma predisposição favoravel, fazem-se os apostolos da bôa nova, em regra violentos, mais intolerantes que o mestre, mais realistas que o rei. Os outros, sem iniciação na doutrina, adoptam por programma espantar as multidões, com

ardilezas simoniacas, falando uma lingua "déconcertante de propos délibéré". Todos aggravando, envenenando, por excessos e artificios, um conflicto espontaneo, emprestam á novidade caracter francamente aggressivo e anti-social.

Força é contar com esses ultimos, por isso que antigos e modernos, sabios, philosophos, letrados, lhes reservam sempre logar entre as suas cogitações. Já no *Tratado do Sublime* se lê isto: "Da mania que hoje lavra nos auctores, de escogitarem novidade no dizer, surgem essas affectações pueris e baixas, porque do mesmo sitio d'onde nos vem o bem, nos vem ás vezes o mal". Versadissimo classico portuguez arguia de erro os epistolographos seus contemporaneos, erro proveniente "de os homens se cansarem muito em quererem parecer singulares". Advertia igualmente o classico francez que nada degrada mais o escriptor do que as canseiras a que alguns se entregam para exprimir cousas communs de maneira singular. E Emmanuel Kant, creador de uma metaphysica, necessariamente de uma technologia, escreveu to-

davia este conceito, reproduzido por um historiador da literatura allemã em plena phase de reacção: "Forjar palavras novas quando a lingua é bastante rica de expressões correspondentes a dadas idéas é meio pueril, para quem não tem nenhum pensamento original, de distinguir-se da multidão, cosendo uma peça nóva a um fato antigo". Recentemente chega o auctor de *Le Bovarysme* consagrando demoradas reflexões á especie já classificada, entre outros, por Buffon, com a sua dobrada competencia de naturalista e homem de letras.

Na literatura portugueza conhecemos um temperamento excessivo, desarticulador e violento colorista de phrases, mas que prova pela constancia no seu methodo não se tratar de nenhum simulacro de originalidade. Quantos arremedos não tem elle suscitado? E talvez que os imitadores de Fialho d'Almeida nem estejam, siquer em theoria, como elle, pelo respeito ao "fundo ethnico da lingua" nas suas "possiveis relações com as necessidades da expressão contemporanea".

Ao florescer do symbolismo em França

pullularam imitações de ambos os generos: as dos desiquilibrados, como as dos mystificadores. André Baunier se occupa, com vehemente sympathia, de um grupo delles, em que foi moda *fazer exoterico,* tudo novo, com absoluto e voluntario desapego de tradições. Régnier, que pertenceu ao cenaculo, lamenta as parodias risiveis de um Montesquieu e desculpa as audacias de outros, commettidas já por inexperiencia, já por desaso e bravata. "Questão de mocidade, a que se juntou uma idéa talvez erronea e abusiva dos direitos da poesia".

Deixemos, porém, o phenomeno francez e limitemo-nos ao caso brasileiro.

Os processos da arte symbolista entraram em cheio pela nossa poesia, ao justo titulo de renovação: e tivemos em consequencia um momento agitado. Era uma transformação lentamente preparada, elaborada pela cultura dos espiritos? Foi antes um movimento de irrupção, com delirios de phraseologia, iniciativas que iam desde o heroico até o burlesco. A novidade, em demasia, para vingar de uma assentada, se impunha a um pu-

blico transido de surpresa. Este abertamente dizia nada comprehender do que tocavam as novas lyras. Restava aos poetas declaral-o estupido, incapaz de gosar a arte, irreductivel a todas as mudanças, e em seguida isolarem-se orgulhosos na sua crypta de iniciados.

Outros tantos desastres.

Mais uma vez denunciou-se no "*burguez*" o inimigo natural de qualquer innovação, porque não acompanha as impaciencias do propheta que se antecipou á sua hora, do primeiro escriptor que no exercicio de uma actividade immoderada, anormal, ou reflectidamente anarchica, apparece a alterar os aspectos da lingua e, quanto póde, a sua estructura anatomica.

Se evocamos o estado geral de espirito, nessa phase das nossas letras, parece poder affirmar-se que aquella agitação, com o caracter que assumiu, se não proveiu de alguma variação espontanea — menos provavel, não teve bastante fundamento em condições moraes e intellectuaes da nossa vida.

O publico, a restricta sociedade que aqui

se rende ás delicadas emoções da arte, não havia manifestado symptomas taes de exgotamento em relação aos processos e meios então em vigôr que prenunciassem o exito das fórmas propostas, cheias de tanto imprevisto. Assim é que os poetas ainda agora mais festejados são os que o eram antes da irrupção e aquelles que, filiados na arte nova, delles menos se afastaram ou com elles transigiram.

Outra confirmação é que a prosa, linguagem da maioria, ficou, póde-se dizer, immune de *"nephelibatismo"*.

A ultima prova é o facto da resistencia triumphante por parte da média dos leitores que rejeitou quasi toda a literatura symbolista, apenas acolhendo o pouco que effectivamente se incorporou na poesia nacional como expressão apropriada a certos estados d'alma indefinidos.

O movimento não fôra determinado por qualquer grande scisão na massa mais ou menos homogenea das idéas.

Partiu de alguns isolados de talento, menos identificados com o sentir da nação do

que fascinados pelo prestigio da literatura franceza. Della nos tem vindo, é certo, outras ou todas as renovações literarias, mas sempre antecedidas de algum amanho das intelligencias, de sorte que o modelo estrangeiro não produzisse, como não produziu, o grotesco phenomeno modernizado por Jules de Gaultier, com o nome de "bovarysmo collectivo".

No caso recente nenhuma importante mudança se verificara nas concepções philosophicas, moraes, religiosas por nós adoptadas. O que aqui se passou de véras notavel foi uma revolução politica.

Da revolução franceza diz-se ter sahido o romantismo. Esta nossa crise, porém, tampouco se originou na alma multipla do paiz.

A Republica tem feito adhesões e sem cessar as faz, mas lentamente. Como se antecipasse muito á cultura do povo, trazendo no sentido prophetico extrema velocidade, condemnou-se a recuar, a transigir, á espera que o povo chegue em sua marcha natural ao ponto distante onde foi plantado o novo marco de conquista. Aliás o regimen politico

organizado sob inspirações de moral utilitaria, nas linhas de uma escola philosophica de methodo ruinoso para todas as abstracções e transcendencias, não era o mais propicio e convidativo á poesia e á arte dos symbolos.

Alguma cousa ficou, e devia ficar, daquella torrencial invasão de imagens impalpaveis, de subtilezas, de correspondencias mysticas. Quaesquer que sejam as condições sociaes, ha na vida uma parte, maior na vida dos poetas, occupada pelo sonho. O idealismo é antes de tudo uma tendencia humana, e a sua parte, tambem na poesia brasileira, haviam-na reduzido muito os *virtuoses* do Parnaso, com uma arte de puras sensações, á força de realismo na concepção, de positivo e lapidario na fórma.

Do insuccesso quasi completo da nova escola cumpre-nos então concluir, não que o publico seja indigno das bellezas que nos esforçamos por desvendar-lhe, e que por acto espontaneo delle nunca se moveria uma palha, mas que os poetas devanearam abusivamente, deliquesceram em sonhos por demais abstrusos, e tudo isso exprimiram nu-

ma linguagem pythagorica, toda embruscada de symbolos.

Os symbolistas de além mar culparam o naturalismo de não saber subordinar-se e ter querido ser exclusivo. O mesmo fizeram elles, pretendendo por exclusão absoluta do real, de toda a observação, descripção e notação directa, sobre um recurso excellente, que é todavia o forte da musica e não da palavra, fundar e propagar uma esthetica duradoura.

Chegou-lhes pouco a pouco o desengano. Quasi todos convolaram a velhos amores. Um dos nossos, de incontestavel originalidade, deu-se a torturas para suggerir, na fórma de fluidez inattingivel, obscuras e vagas intuições: alinhou reticencias e vocabulos inauditos, accumulou phrases soltas, allusões, exclamações — "Ah! lilazes de Angelus harmoniosos".—"Fulvas victorias, triumphamentos acres..." e um dia, cansado, mas não satisfeito, encerrou-se com esta confissão, ainda contradictoria, de impotencia:

O' sons intraduziveis, Fórmas, Côres!
Ah! que eu não possa eternizar as dores
Nos bronzes e nos marmores eternos!

O publico, forçando-os a esse recúo, fez sentir que, se preza o velho ou usado, promove e acolhe tambem o novo na literatura, quando a reacção coincide com verdadeiras necessidades da sua alma e vem desenvolver, enriquecer-lhe a experiencia dos gosos da arte, de accordo portanto com o caracter, com o "fundo ethnico" da lingua.

Sem qualquer fundamento, sem razão, por mero capricho é que elle não muda, nem mesmo para imitar os melhores genios estrangeiros.

VII

O ESTYLO

VII

O ESTYLO

> *Les oiseaux chanteurs ont tous naturellement le chant de leur espèce; mais l'art, le timbre, la portée, le charme de la voix varient de l'un à l'autre.*
>
> TH. RIBOT.

A linguagem commum, especie de memoria verbal organizada, por onde se mantem uma semelhança fundamental entre escriptores da mesma lingua, apresenta de uns a outros differenças secundarias, accidentes que são como pequenas infidelidades do individuo á especie. E esse elemento discordante, todo subjectivo, é das cousas que com razão mais interessam na arte.

Em presença da obra escripta, o leitor mais ou menos critico procura tambem de

que qualidades particulares, e em que grau, é ella expressiva; que sentimentos, paixões, impressões individuaes accusa. Sobre a teagem lisa, urdida segundo processos quasi invariaveis, á imitação da literatura feita, elle quer ver os relevos de uma espontaneidade. Sem levar mesmo o designio de verifical-as, não é menos apto a sentir essas particularidades no exprimir emoções ou idéas. O que assim, em summa, o interessa é o caracter, literario ou artistico: é o estylo.

O estylo é realmente uma das manifestações do caracter, e das menos fallaciosas. E' a quantidade e qualidade de expressão peculiar a cada auctor; o seu modo proprio de objectivar a actividade que o caracteriza como artista. Consideremol-o, pois, um attributo essencial, insupprivel, e até mesmo uma condição de vida e immortalidade das obras, posto conjecturem alguns, como Paul Stapfer, que tanto se morre com um escripto fortemente pessoal, quanto com uma obra prima de fórma a que falleça o colorido intenso de um temperamento. Condição de vida elle o é, sem duvida, ainda por certas

vantagens que os naturalistas reconhecem ás variações de qualquer typo, — a de poderem coexistir no mesmo terreno, que é aqui a mesma lingua, e a de virem a engendrar novas especies, ou seja, por analogia, fazer escola. Uma variação util, na arte, tem por si o successo, que é a selecção do publico.

Apresentem-nos uma obra, se é possivel, sem nenhum estylo: é como se em logar de uma face viva, nos apparecesse uma caveira. Que fosse esta, anatomicamente, a mais bem proporcionada... O estylo não está precisamente na perfeição, mas no movimento e na distincção dos traços.

Com ser o estylo de tal preço que a sua falta num escriptor apparentaria, não digamos a immobilidade da morte, mas a indeterminação dos seres inferiores que vivem agglutinados em colonias, não cuidemos todavia que seja tão raro quanto insinuam os juizos muito exclusivistas de alguns auctores e criticos de arte. Admittamos antes que elle se faz cada vez mais frequente, á proporção que as sociedades, civilisando-se, deixam a

natureza nos individuos, menos opprimida pelas tradições, seguir a sua direcção inicial. "O meio civilisado é uma porta aberta a todas as vocações".

Definido o estylo em termos geraes, como expressão da personalidade, ou melhor — do caracter — decorre desde ahi que rarissimamente haverá razão de serem excluidos artistas ou escriptores, tendo como tem cada um a sua constituição definida que o faz substancial e originariamente distincto de outrem. Tantos individuos, tantos caracteres: tantos escriptores, tantos estylos. Prejudicados ficariam apenas os exemplares amorphos, inconsistentes, descoordenados, sem aquella relativa unidade e estabilidade de sentir, de pensar e agir, que assignala, tambem, ao senso commum, a presença do caracter. E mesmo assim, quem não terá ouvido falar de um caracter inerte, de um caracter instavel, de um caracter contradictorio?

O estylo, nos termos amplos da definição acima, deixa de ser, com effeito, um predicado excepcional, privilegio de poucos, e pas-

sa a caber em partilha a todos os mortaes que fazem da palavra uma arte. Apparece espontaneamente na literatura, e ainda fóra deste dominio, da mesma sorte que nos rostos humanos os traços especiaes, por tenues que sejam, que compõem as physionomias; apparece e accentua-se onde quer que as condições lhe permittam livremente desenvolver-se. Porque ha condições improprias e, mais do que isso, hostis ao desenvolvimento dessas interessantes divergencias. As mais felizes, parece, serão sempre aquellas divergencias que forem determinadas pelas condições ambientes e que sejam antes variações que innovações. A historia de certos movimentos literarios frustrados seria aqui bastante illustrativa.

Mas se o estylo é a regra e não a excepção (excepcionaes, para continuar o simile com a physionomia, são os *sosias*), de onde vem que, longe de a todos o reconhecerem, o negam á maioria dos artistas, áquelles mesmos a quem, de outros pontos de vista, do psychologico ou do moral, ninguem regatearia um caracter? Por que tão frequente é nos

juizos criticos a arguição de "falta de personalidade" ou individualidade? Como se explica ainda que ao mesmo escriptor uns concedam e outros recusem aquelle predicado?

As razões concernem tanto aos artistas quanto ao publico e aos criticos.

Antes de tudo, não nos devemos illudir com o tom absoluto das affirmações ou negações dos que julgam. Os seus juizos nada podem affirmar ou negar senão relativamente. Costumamos negar caracter a homens que o têm, porém menos energico, menos vivo ou saliente por qualquer aspecto, sempre em comparação com o de determinada pessoa. Reconhecemos de prompto o caracter que separa com perfeita nitidez os individuos entre si; desconhecemol-o ou mal o admittimos quando os desprende apenas dos grupos de individuos. Desde que os contornos se lhe esbatem, a individualidade como que se embebe em um meio homogeneo, formado pelo agrupamento das individualidades analogas. Semelhantemente, recusamos estylo ao artista cuja expressão está áquem de

certo grau de viveza e relevo necessario para nos impressionar e que tomamos por base do nosso criterio.

A condição para que uma obra entre na categoria das obras expressivas, acóde a proposito um theorista da esthetica, é trazer o cunho de uma imaginação e uma sensibilidade que excedam o nivel médio. "Se ella está abaixo do que a nós mesmos nos suggere o assumpto escolhido pelo auctor, esta inferioridade basta para a classificar aos nossos olhos entre as obras triviaes e tirar-lhe todo o merito de expressão". Em rigor, entretanto, tem ella a sua expressão, insufficiente sim, como estimulo, para ser bem apreciada. Isso nada mais é que a conhecida relatividade da sensação ou do sentimento. — A expressão é relativa ao estimulo.

Mas, por outro lado, os leitores de uma só e mesma obra, muitas vezes se dividem, os seus juizos se encontram; o que a estes commove, áquelles deixa indifferentes.

Cada pessoa ou classe de pessoas, sem embargo daquella média que a todos nivela,

posue uma excitabilidade particular e responde diversamente a um mesmo estimulo. A falta já não será do artista, mas dos criticos ou do publico. — A expressão de uma obra é relativa á sensibilidade e á intelligencia do leitor.

Em summa, moderado, apathico, indeciso — ou ardente, energico, pronunciado, — não deixa o caracter de ser um caracter, com a possibilidade de determinar, em arte ou literatura, um estylo.

A explicação satisfactoria dessas differenças ou gradações que, á conta do escriptor ou do artista, induzem ora a negar-lhe, ora a affirmar-lhe a individuação, só a podemos encontrar na constituição e evolução da sua propria personalidade. O estudo do estylo não póde deixar de ser um capitulo de psychologia differencial.

Nem fôra preciso descer, para o escrever, até ás considerações de ordem physiologica, á base organica da individualidade psychica. Entre o temperamento propriamente dito e o facto psychologico, a correlação está subentendida. Invocar, no intuito de elucidar

divergencias de fórma literaria, os dados complexos da biologia, é ir ao principio do mundo, atravéz de um cháos, para contar um facto da historia contemporanea.

Bastaria como ponto de partida, com uma noção clara de personalidade e caracter, a certeza de que este se modifica sem cessar e o que consideramos a feição definitiva de um poeta, de um escriptor, mais não exprime do que um dado momento da sua evolução psychologica. A formação de um homem de letras é uma serie de estados: suas obras vão reflectindo as influencias que lhe disputam o espirito, os effeitos de leituras diversas sobre o seu gosto, as suggestões dos meios em que elle se tenha achado e os seus esforços proprios para o fim de cultivar esta ou aquella tendencia. Esses, porém, são estados transitorios, e chega tambem uma phase além da qual começa a regressão. Para desprender-lhe o verdadeiro estylo cumpre-nos estudal-o naquelle momento que representa a virilidade do caracter, na obra do escriptor já feito.

Por esse aspecto, os poetas que Valentim Magalhães agrupou espirituosamente sob o appellido de "Escola de morrer joven" ficarão na historia das nossas letras como enigmas que não nos deram a chave. Mal conjecturamos o que seriam Alvares de Azevedo e Castro Alves, se vivessem, continuando a produzir. Mas os que vivem podem tambem difficultar a sentença da critica, tal a incerteza que reina quando se trata de circumscrever aquelle tempo da evolução. E só isso bastaria para impor aos criticos mais alguma reserva no julgamento dos novos. O embaraço se annuncia pelo afastamento dos limites que os psychologos assignam a tal momento.

Escreve um delles: "Quand nous parlons du caractère d'un individu il faut entendre, en général, qu'il s'agit de son caractère tel qu'il est pendant la maturité, de 20 ou 25 à 55 ou 65 ans, au moment où il est le plus lui-même... Mais il y a des caractères qui mûrissent de bonne heure, d'autres qui sont moins précoces, et l'affaiblissement peut

aussi venir après une durée fort inégale, peut-être même ne venir jamais" (1).

Seja emfim qual fôr a difficuldade em limitar essa phase de maior coordenação e energia das faculdades, é durante ella que obteremos a imagem menos movel e mais verdadeira do caracter de um escriptor. E quando tratamos do estylo queremos que se entenda — o estylo da maturidade, no individuo que se presume haver attingido o seu maximo poder de expressão.

---

(1) Fr. Paulhan. — *Les Caractères.*

VIII

O CARACTER EM LITERATURA

VIII

O CARACTER EM LITERATURA

O conceito de personalidade pouco differe do de caracter, que é a sua marca, a physionomia mental de cada pessoa, a fórma particular da actividade do seu espirito. Expressão mais alta da individualidade, ensina Ribot, a personalidade é um producto extremamente complexo, para cuja formação contribuem as circumstancias physiologicas anteriores e posteriores ao nascimento, a herança, a educação, a experiencia. O conteúdo do caracter cifra-se nas grandes funcções — sensibilidade, intelligencia, vontade, consideradas quer do ponto de vista qualitativo, quer do quantitativo, attentos os seus modos especiaes, as relações em que ellas estão entre si — de coordenação, de subordinação —

o que tudo serve de base ás diversas classificações dos caracteres.

Fórmas de uma mesma actividade, ou, no dizer de Carlyle, "faces differentes da mesma unidade interna de vida", esses elementos, cuja synthese constitue o individuo psychologico, são objecto de uma precisa distincção: distingue-se nelles o que é fundamental, primitivo, vindo da origem, do que é accidental, posterior, devido ás condições em que se desenvolve aquelle dado primordial.

Sensibilidade, intelligencia, vontade, em suas combinações e figuras originarias, vão passar por uma evolução, que poderá ser normal ou cortada de accidentes, mas que em qualquer dos casos importará modificação ou mesmo transformação do caracter preexistente. O aspecto ulterior deste esboço de individuo fica dependendo do meio que ainda o ha de trabalhar. Com esta differença: é que o esboço não tem absolutamente a inercia de uma estatua; ao contacto das mãos, dos instrumentos que lhe vêm alterar ou precisar a fórma, elle reage, com vivacidade maior ou menor.

Tudo quanto concorre para a formação do complexo, que é a personalidade ou o caracter, se distribue assim a dous grandes factores ou grupos de factores, já ahi mencionados. Seja-me permittido designal-os por dous termos familiares, bastante genericos entretanto para a todos abranger, especialmente na applicação emprehendida neste ensaio literario.

Natureza. — Isto é, as tendencias ou modos iniciaes de actividade, as predisposições e aptidões nativas, o fundo original, primitivo, natural, conforme se exprime Alb. Lévy, que cada homem traz do berço, constituido pela coincidencia das transmissões hereditarias de todos os graus com a constituição physica e mental do ser nascente. O elemento fundamental ou ainda — o caracter innato.

Educação. — A saber, a somma das influencias do meio, costumes, ensino, experiencia, todos os factos de imitação e contagio, todas as suggestões expressas ou diffusas

(Malapert) que emanam da sociedade ou das multiplas sociedades a que pertence cada individuo. O elemento adventicio ou ainda — o caracter adquirido.

Esta mesma dualidade de factores, internos e externos, como ainda os designa G. Marchesini, affirma-a, entre muitos outros, Taine, nos seguintes termos: "Ha duas partes em nós — uma que recebemos do mundo e outra que trazemos ao mundo; uma que é adquirida e outra que é innata; uma que nos vem das circumstancias e outra que nos vem da natureza".

No caracter total descrimina-se, como em uma moeda, aquelle valor real, intrinseco, que elle representa antes de qualquer uso, e um valor extrinseco, dependente do cunho que lhe imprime a sociedade.

Esta concepção binaria é hoje corrente em psychologia concreta. Se subsistem divergencias, versam estas sobre a preponderancia que uns querem dar á efficacia da educação, outros ás disposições congenitas, e sobre o elemento, a funcção psychica verdadeiramente essencial, decisiva na constituição do

caracter. Esse elemento é para uns de preferencia o affectivo, para outros tanto este quanto o intellectual, ao passo que ainda outros fazem igual conta do elemento sentimental, do intellectual e do activo ou volitivo. O que Ribot, por exemplo, considera primordial na essencia do caracter são os estados affectivos, é antes a maneira propria de sentir, identificada com a de agir, do que uma actividade intellectual; são as impulsões, os sentimentos. E isso parece muito mais verdadeiro de referencia ao poeta, ao homem de letras, ao artista. Não é tanto pelas idéas, que podem ser communs, quanto pelos sentimentos, que elles se individualizam. O estylo é sobretudo um modo da sensibilidade: os puros intellectuaes são, como escriptores, os entes mais parecidos, porque são tambem os menos pessoaes de todos.

As duas partes que totalizam o individuo psychologico, a innata e a adquirida, entram nesse complexo em proporções infinitamente variaveis. Aqui é a natureza que prevalece, — o individuo persiste mais nas suas tendencias primitivas; ali é a educação que so-

breleva, — o individuo cede mais ás circumstancias, adquirindo habitos. E' facto de observação corriqueira que a educação pouca efficiencia tem sobre as disposições naturaes de muitas pessoas, em quanto outras parecem justificar a these de que a alma da creança não passa de uma argila informe, eminentemente plastica, a que a sociedade, ou por ella o educador, póde dar o feitio que lhe apraz. O certo é que uns ficam sendo mais aquillo que eram ao vir ao mundo, outros são mais obra do meio em que vivem. E isso póde ir gradativamente da extrema passividade á indomita selvageria.

Nem todos os elementos do caracter, nota o philosopho italiano, são pela educação modificaveis, ou alguns não o são no mesmo grau. Mas, por outro lado, "o elemento adventicio póde modificar tambem radicalmente o elemento hereditario".

A intuição, o senso popular costuma distinguir a seu modo essas duas parcellas e o seu desigual concurso para fixar a physionomia moral do homem. A uma dá o nome de genio, a outra o de creação. E assim em pre-

sença de dous irmãos adultos, educados sob um só regimen, em circumstancias identicas, se um contrasta de algum modo a disciplina domestica, diz o vulgo: — é força de genio ou genio forte; do que se accommodou á disciplina diz: — foi bem creado ou bem ensinado.

A causa dessas desigualdades é tambem accentuada por Hoeffding, que da mesma sorte as explica. "Uma classe particular de differenças individuaes provém precisamente de que em certos casos é a constituição hereditaria, originalmente dada, e em outros, ao contrario, é a experiencia adquirida no curso da vida que representa o papel principal na formação do caracter".

Essas differenças, que são toda a base do caracter, e tão dispersivas que não permittiram até hoje uma rigorosa classificação dos caracteres humanos, têm por causas, como vimos, tanto as do primeiro grupo quanto as do segundo grupo de factores.

Assim o polymorphismo da natureza como os acasos das circumstancias exteriores determinam a immensa variedade morpholo-

gica de espiritos de que a vida social nos offerece infinidade de exemplares. Uma lei biologica formulada por Haeckel resumirá em sua expressão todos esses factos da psychologia concreta. Em virtude desta lei, os individuos organicos, bem que entre si analogos, se distinguem por differenças originaes desde o começo da existencia, e no decurso desta, por differenças adquiridas.

O que resta assignalar é que taes differenças ou particularidades individuaes podem ser maiores, mais pronunciadas entre homens civilizados do que entre barbaros; maiores entre estes do que entre selvagens. Na sociedade culta a tradição hereditaria não se perde, mas enfraquece em proveito do caracter propriamente pessoal. Nessas mesmas condições sociaes, a educação tem mais força e efficacia sobre os individuos.

Applicando o que fica dito, parece bem certo que os factores do caracter em litteratura não são outros: o mesmo factor pessoal, a mesma evolução; um fundo de tendencias, de dons naturaes, de predisposições que já definem o futuro artista ou escriptor,

e um conjuncto de circumstancias que attenúam ou fortalecem, contrariam ou desenvolvem aquelle primitivo esboço.

Apesar de antigas e abandonadas concepções que admittiam já o caracter immutavel, formado de aptidões, de impulsões, de virtudes ou vicios congenitos, já o caracter constituido quasi exclusivamente pelas influencias do meio, physicas e sociaes, não se concebe em literatura nenhum desses typos extremos ou unilateraes, que seriam a negação da arte. Tão pouco concebivel fôra um artista todo feito de instinctos, de qualidades nativas, imaginação, sensibilidade, intelligencia, etc., em estado bruto, quanto outro, desherdado por natureza, especie de taboa rasa ou pagina em branco onde só a sociedade, suggestão por suggestão, imprimisse e compuzesse uns traços physionomicos.

Do ponto de vista puramente psychologico define-se e classifica-se um caracter, e assim procedeu Paulhan, pela só consideração dos seus elementos essenciaes. Do ponto de vista esthetico ou literario releva

considerar tambem o elemento adventicio, a evolução e seus resultados. A personalidade do escriptor ou do poeta, o systema que elle tem de ser, resultará de uma combinação, qualquer que seja, da experiencia e do temperamento, do estudo e do *ingenium rude*. Tão indispensavel é o dom quanto a cultura, a imaginação quanto a memoria. A imaginação productiva ou creadora, observa mesmo B. Pérez, presuppõe uma serie de experiencias, percepções, juizos anteriores que depois se separam, se approximam, se ampliam, se limitam, se juxtapõem de mil maneiras. A imaginação, accrescenta outro eminente psychologo, não dispõe na origem senão de material exiguo, e para tornar-se realidade são-lhe indispensaveis a technica e os processos. E' o que só a educação, a escola, a imitação lhe dará. O poeta de genio, com ser ás vezes o summo grau da intuição, não prescinde de um tirocinio. Só com aprender a lingua elle se apossa de um thesouro de experiencias, processos, expressões, meios technicos. E affirma ainda o auctor do *Ensaio sobre a Imaginação Creadora*: todos os crea-

dores começam por imitar, não havendo espirito, por mais original, que a principio não seja, consciente ou inconscientemente, o discipulo de alguem. Eis assim a educação actuando effectivamente na fixação do mais original e supposto refractario caracter literario.

Por outro lado, sem o dom natural, que resultado se poderia esperar da educação? Educar ou cultivar o que? A educação suppõe um germen educavel. Como fazer, pergunta Fouillée, um musico daquelle que não tem ouvido ou não dá accordo de uma nota falsa? Como fazer um pintor daquelle que não tem o sentido da vista delicado e gosto natural para as fórmas e as côres?

Com o seu caracter innato cada escriptor traz uma conformação particular, um modo de associação dos varios elementos do espirito, e um principio de reacção que as circumstancias porão successivamente á prova. Isso, porém, não destroe a acção do meio educativo, capaz de por si mesmo determinar tal typo de caracter antes que tal outro, de "radicalmente modificar" a maneira original

de ser, de inculcar ao espirito, ao proprio genio, modos de sentir, modos de conceber, modos de ver, modos de pensar, — modos de exprimir. As manifestações fundamentaes da vida do espirito consistem, ao que nos dizem os seus investigadores, na sensibilidade e na actividade; são ellas que caracterizam principalmente os poetas, os artistas da palavra, homens sobretudo de sentimento e imaginação, cujas creações não são possiveis sem o "fermento do factor affectivo".

Sobre essa parte do caracter é igualmente reconhecida a influencia do meio social; é sobre ella tambem que mais trabalha a iniciativa do educador. O que mais custa, elle o sabe, não é levar os homens a pensar do mesmo modo, é leval-os a sentir do mesmo modo. Eis o que a arte e a literatura conseguem; eis tambem por onde se exerce a sua mais importante funcção social.

IX

O MEIO EDUCATIVO

IX

O MEIO EDUCATIVO

Na infinidade kaleidoscopica das fórmas de caracter innato costumam-se isolar dous typos extremos: aquelle em que se suppõe nulla ou quasi nulla a influencia da educação e aquelle que tem por distinctivo essencial a inconsistencia.

Este é o dos individuos, cuja natureza moral, segundo Paulhan, não passa de um prolongamento da de outrem que os domina, os que representam sobretudo as opiniões e os sentimentos do meio social.

Estão ahi os extremos da serie linear de Ribot. Podemos excluil-os, sem diminuir consideravelmente a materia prima ao educador; ficamos com uma grande maioria educavel, — "essas naturezas medias sobre as

quaes reina a educação". Na literatura, como na humanidade, são ellas que formam o grosso.

Mas o que aqui mais importa é o facto de que estes individuos, não obstante a sua diversidade inicial ou as suas differenças originarias, são reductiveis a typos, graças a modos de combinação, a tendencias ou qualidades que lhes são communs. Sim, ha familias de espiritos pela imaginação, pelo sentimento, pela vivacidade ou a apathia da intelligencia, pelo grau de reacção que oppõem ás condições mesologicas. Por muito geraes que sejam estas analogias, certo é que permittem classificar e subclassificar os individuos. Ha os sensitivos, os activos, os apathicos — ou sensitivos, intellectuaes, voluntarios; ha os typos puros, os typos mixtos, os typos equilibrados, — ou caracteres unilateraes, caracteres mixtos, caracteres equilibrados. Cada um desses grandes grupos ou generos comporta especies e estas comprehendem variedades.

Isto posto, transportemol-as para o campo da literatura e submettamol-as ás influencias

da imitação ou ás suggestões derivadas do ambiente social. Desde logo podemos affirmar a parte que tem a educação na feitura do caracter literario, seja avivando, seja rectificando, para os subordinar a um plano, — os traços differenciaes que coexistem nos individuos de cada um desses grupos restrictos ao lado daquella feição commum — ou mesmo as differenças maiores que separam um typo de outro typo. Não menos que a sua natureza anteriormente dada, as circumstancias em que elles se desenvolvem nos explicarão os resultados. Sobre os caracteres de qualquer desses typos em estado natural façamos actuar o meio educativo, a que se não póde furtar o artista, pelo menos no acto de receber a instrucção indispensavel.

O resultado final será um caracter novo que o fará differir de si mesmo para se pôr o mais possivel em harmonia com o caracter social.

E' que, em geral, esse meio, não impropriamente chamado creador, é uma somma de acções que convergem antes a estabelecer

a uniformidade que a favorecer a diversidade entre os espiritos.

Os methodos pedagogicos, os systemas de cultura moral e intellectual, ainda os que se dizem mais liberaes, aquelles que se propõem a desenvolver e não a recalcar as tendencias e aptidões espontaneas, visam sempre em ultima analyse a remodelar os individuos de accordo com um typo psychico preferido pelo educador e pela sociedade por cuja conta elle opera.

Assentam todos esses systemas no principio da repetição.

Ás sociedades procedem aqui por selecção; o que ellas pleitêam, por meio da escola, com o concurso dos caracteres geraes de raça ou povo, relativamente estaveis, é nivelar tanto quanto possivel os associados. Por uma acção reflectida ou inconsciente, applicam-se sem cessar á consecução dessa ideal identidade na maneira de pensar, de sentir, de querer, de agir, de que fazem depender o seu equilibrio, a felicidade ou o bem estar collectivo. Effectivamente a harmonia social é assim concebida. Crêem-na mais perfeita e

subsistente onde quer que os homens tenham as mesmas idéas, se movam pelos mesmos sentimentos, commùnguem as mesmas crenças, pratiquem as mesmas regras de conducta. Os typos paradoxaes, escandalosamente divergentes, ameaçam a cada instante essa preciosa unidade moral, e não é senão por isso que madruga o educador organizando a reacção.

A familia, a escola, o salão, a academia, a classe social, a critica se constituem os responsaveis pela tarefa de reducção das divergencias, afeiçoando aos interesses da communidade as varias circumstancias que poderiam favorecer e precisar as primitivas dessemelhanças individuaes. A educação que seria, conforme a pedagogia naturalista, o desenvolvimento das faculdades originarias, redunda em disciplinamento dessas faculdades. A moral social quer ver em todos os homens os *semelhantes*: o nosso semelhante é a principio, muitas vezes, aquelle que a nós menos se assemelha.

Rousseau desejava que a educação, em vez de submetter o caracter, o levasse tão longe

quanto elle podesse ir: foi dest'arte um precursor dos individualistas modernos, a quem a sociedade, até a mais culta, não pôde dar inteira e plena satisfação.

O proprio Rousseau é um exemplo do quanto a sociedade teme os dyscolos muito originaes.

Bem que civilisada, ella não se resigna a relaxar de todo o freio com que governa, segundo as maximas e os processos da pedagogia utilitaria, as naturezas individuaes. Dahi vem, pondera Guyau (*La Morale anglaise*), que no proprio seio da nossa civilisação, e sem que o suspeitemos, altas intelligencias e nobres caracteres se encontram cada dia detidos em seu desenvolvimento, suffocados pelo meio em que vivem, uns impedidos de pensar, outros de agir. As discordancias mais toleraveis, por menos nocivas, são as que se manifestam no dominio da arte e da literatura. E ainda ahi... lembremos sómente os protestos que despertaram em Portugal os livros de um Eça de Queiroz.

Mas independente dos meios de compres-

são voluntaria, a sociedade age sempre naquelle sentido. "Homens em numero maior ou menor, escreve Duprat, unidos por uma solidariedade de sentimentos e por conseguinte de interesses, procurarão sempre impôr aos individuos sua maneira de ver e de sentir; mas ainda que tal não procurassem, chegariam do mesmo modo a impôl-a á maior parte dos espiritos isolados, quando nada pela repetição constante dos mesmos actos, provocando um costume cada vez mais inhibitivo das reacções desfavoraveis". Conclue assim Duprat que toda a sociedade tende á uniformidade dos costumes pela uniformidade das emoções, dos sentimentos e das tendencias. E accrescenta, depois de notar tambem o duplo determinismo — o individual, influencia do temperamento proprio a cada um, e o determinismo que provém da influencia do meio, tendendo a crear a maior semelhança entre os homens: "On est, malgré soi, de son temps, de son pays, de sa race, et quelque vif que soit le désir de se singulariser, alors même que l'on voudrait pousser l'originalité jusqu'à la bizarrerie et l'excen-

tricité, on n'y réussit point, tant on est imprégné, pour ainsi dire, de l'esprit collectif (1)".

Tal é a potencia da educação, quer seja ella a simples imitação, a experiencia, o contagio, quer o effeito de suggestões coordenadas.

O meio esthetico ou literario, comprehendido no ambiente social, significa igualmente a reacção organizada contra o principio de novidade e paradoxo que cada qual traria para a sua obra.

Este meio compõe-se de certo numero de obras suffragadas pelo publico, dos modelos que lhe definem o gosto, de idéas preconcebidas e sustentadas pela critica, das imposições da moda, dos processos e meios de expressão que fixam em determinado tempo a linguagem da arte, da acção disciplinar contínua dos mestres, elementos todos estes da educação em dada sociedade e dado momento. Nesse meio se faz a evolução do artista ou do homem de letras. Tudo ahi conspira con-

(1) G. L. Duprat, *La Morale*.

tra as fortes disparidades pessoaes, tudo concorre, pela inhibição de impulsos prejudiciaes ás regras do gosto, para a formação de caracteres literarios semelhantes ou entre si analogos.

Diversos, que não identicos, deviam ter sido pelo temperamento os escriptores chamados gongoricos, se bem que entre muitos delles houvesse naturalmente affinidades. Submettidos a circumstancias differentes daquellas em que se formaram (e ás quaes não escapou o proprio Shakespeare) é licito conjecturar que se dispartiriam em expressões heteroclitas de poesia e arte. Foi sem duvida a educação que os associou naquelle typo.

Os antigos professores de rhetorica e composição diziam do estylo que é o *modo particular* por que cada individuo significa os seus pensamentos; e mais, que convinha dar ao genio vôo livre e desembaraçado, afim de cada um seguir, no modo de exprimir-se, a sua *tendencia natural.* (Freire de Carvalho, *Lições Elementares de Eloquencia*). E faziam certamente idéa clara das cousas. Mas dando

em seguida exagerada importancia ás chamadas "qualidades geraes" e prescrevendo a familiaridade com o estylo dos melhores auctores para a formação do gosto e "acquisição de um bom estylo", elles ou nos illudiam ou se illudiam nos seus intuitos. No ensino pratico o que se propunha ou antes se impunha ao aprendiz era a imitação pura e simples dos "melhores auctores". Todos aquelles que nos annos de tirocinio alcançaram as lições de algum representante da ferula classica, sentiram infallivelmente a mão inexoravel com que lhes podavam os primeiros rebentos de novidade. Tratado com tal rigor, aquelle "modo particular" que deveria representar "a tendencia natural" cedia bem depressa aos moldes do costume. Frustrava-se, diluido na paleta classica, o timido matiz que apenas despontava.

Com os mestres de então, nada de caprichos innovadores. Dominava-os a repugnancia do novo, o horror ás fórmas que não têm por si a antiguidade e ás bellezas que forçam á deslocação do ponto de vista habitual. Prejuizos contra os quaes já se insurgia o

padre Vieira, aliás, em materia onde tem justos titulos o peso da tradição. "E verdadeiramente que se bem apontamos os fundamentos destes impugnadores da novidade e as razões daquella dura lei com que forçosamente querem que sigamos em tudo os antigos e adoremos as suas pizadas, ou é porque têm para si que já não se pódem dizer cousas novas, ou que não ha capacidade nos modernos para as poderem descobrir e dizer: se o primeiro, grande injuria fazem á verdade e ás sciencias; se o segundo, grande affronta aos homens e á nossa edade".

O classicismo é o typo do meio literario onde a evolução do caracter se faz, pela imitação e o constrangimento, no sentido da maior uniformidade. Entre os cultores da tradição helleno-latina, os cuidados extremos de certo typo de nobreza, dignidade, elegancia, etc., acabaram por impedir tudo quanto pudesse accentuar as desigualdades pessoaes. O classicismo era demasiado severo para com os genios que deixavam crescer as unhas e o cabello; os seus artistas foram criticos implacaveis da natureza.

O meio formativo moderno não tem menos em vista crear essa identidade pela escolha das circumstancias, utilizando o elemento estavel da syntaxe e o genio da lingua, se se trata da formação do escriptor. E' a tradição, e não ha leval-a a mal. Ha sempre um publico disposto a fazer valer o seu gosto, uma sociedade conservadora da sua herança, um caracter nacional que serve de contrapeso ás variações desvantajosas.

Dest'arte, na literatura, vem a ser a educação o principio de repetição, emquanto a natureza é sempre o principio de individuação. Esta inventa, aquella imita, — dissesse embora Edgard Pöe que se caça com labor e exito a originalidade, como outros dizem que se ensina e se aprende o estylo.

O que se deve em todo o caso ter presente é que no meio civilisado, mais tolerante, se torna menos facil reduzir os espiritos ao mesmo feitio. A educação é um esforço para os nivelar e classificar; esse esforço, porém, não anniquila a vontade de homens, cuja consciencia progride e que, ciosos da propria autonomia, reivindicam mais e mais a edu-

cação de si mesmos. E' facto que as grandes escolas literarias e poeticas já não encontram condições de existencia e duração.

Não precisamos por isso suppôr que haja hoje mais genio; apenas, sim, que ha mais liberdade.

X

CARACTER E ESTYLO

X

CARACTER E ESTYLO

Já ficou apontado o que seja ordinariamente o meio espiritual que collabora na formação dos caracteres, modificando-os, approximando-os, segundo as leis da imitação, para crear espiritos similares associaveis em grupos e estes em typos mais geraes. Demos por igualmente assente que é a natureza, fonte de toda a actividade espontanea, a matriz fecunda e principal das diversidades (ella não cria sinão individuos, disse tambem Nordau) apesar de certas semelhanças parciaes que servem melhor aos fins da educação.

Depois disso, podemos admittir tres typos em que assim se combinem, especificando-os, os factores do caracter literario:

a) aquelle em que primam os elementos do factor interno ou o caracter innato;

b) aquelle em que predominam os elementos do factor circumstancial ou o caracter adquirido;

c) aquelle em que ha concurso igual de caracter innato e caracter adquirido.

Ao primeiro (*a*) corresponderá no caracter total uma parte de espontaneidade maior que de imitação. Ao segundo (*b*) corresponderá mais imitação que espontaneidade. Ao terceiro (*c*) tanto de espontaneidade quanto de imitação.

E chegaremos a poder estabelecer uma equivalencia entre o caracter e o estylo, dizendo:

Caracter mais innato que adquirido: preponderancia de espontaneidade: *estylo original.*

Caracter mais adquirido que innato: predominio de imitação: *estylo trivial.*

Justa proporção de caracter innato e caracter adquirido: equilibrio de espontaneidade e imitação: *estylo temperado.*

Calculem-se as multiplas combinações, os

variados modos de cooperação que comportam, aos lados do schema que figura o equilibrio, os dous factores — natureza e educação — e facil será comprehender a multiplicidade e diversidade de estylos possiveis, transições do mais original ao mais banal ou trivial. Excluidos ficam tão sómente, pelas razões já expostas, os typos unilateraes. Como não os ha em literatura, não ha tambem cogitar de um estylo todo feito de originalidade, que forçaria a negar a cultura e o determinismo do meio social, nem de um estylo absolutamente trivial, que seria ao pé da letra a ausencia de personalidade e a negação dos dons com os traços particulares que constituem o nucleo do caracter.

Temos, pois, ahi duas forças em confronto, a solicitarem o espirito. Essas forças equilibram-se desde que são iguaes. Quando não, será o espirito dirigido no sentido da maior dellas: para a invenção ou para a reproducção. Os mais educaveis perdem o que ganham os menos disciplinaveis. Estes se distinguem por um tom mais vivo na téla do caracter ethnico ou nacional; aquelles, graças tam-

bem a connexões naturaes, mais facilmente se associam e confundem.

Póde o individuo possuir uma reacção que neutralize mais a acção do meio que o tentou modelar. Com este principio de reacção que lhe suscita a resistencia ou o faz persistir no que era a principio (segundo o sentido novo da idéa de evolução), elle adapta a si mesmo as circumstancias ou apropria-se das que lhe permittem desenvolver-se no sentido de manter a sua differença, o seu modo pessoal de ver e sentir. Isto mesmo explica porque o espirito classico em literatura, sendo a reducção systematica de vicios ou qualidades em proveito da harmonia geral, não importa sempre, infallivelmente, a ausencia de feições individuaes. Em quaesquer circumstancias foi privilegio do caracter imprimir o seu signal mais ou menos visivel na respectiva obra. O talento ajudado de temperamento rico sempre consegue, a despeito de qualquer pressão ambiente, afeiçoar a materia em que trabalha, consoante a sua tendencia originaria, viciosa ou não. Essa tendencia implica naturalmente uma

divergencia dentro da ordem estabelecida, moral, artistica, literaria. A historia da literatura classica apresenta de facto muitos caracteres bem pronunciados, em quem a imitação, o jugo das regras, a força da tradição não impediram vingasse um germen de novidade ou apenas uma maneira de ver as cousas velhas, conhecidas e vistas como se foram novas, no que se resume para Nietzsche o privilegio dos originaes. Esse poder de reagir contra o costume é que devia ser então maior para luctar com as potencias conjuradas do gosto, da disciplina, da censura, num meio infenso á expansão do que havia em cada qual mais intimo e subjectivo: era mistér mais heroismo no caracter.

O estylo verdadeiramente original foi nos tempos de excessivo respeito á auctoridade, um verdadeiro triumpho, taes as circumstancias em que era dado á personalidade evolver-se. A literatura, depõe Brunetière, de referencia aos seculos XVII e XVIII, era a expressão das idéas communs, de todo o mundo; só com Rousseau começa a ser a ex-

pressão das idéas particulares, "a confissão do *eu* do escriptor". Do Romantismo á actualidade vieram mudando progressivamente as condições geraes das sociedades e a este progresso correspondendo uma especificação maior nos processos e na linguagem dos escriptores, pelo menos a possibilidade de serem originaes, no que depende das circumstancias. Hoje, com effeito, têm os criticos de *parti pris* mais dares e tomares com os auctores por motivo de "extravagancia" e "singularidade". E' que ha muito menos quem, escrevendo, se detenha a reflectir, segundo o preceito de Longino, como fariam Platão, Demosthenes e Thucydides, ou a perguntar, como aconselha Racine, no prefacio de *Britannicus*: — que diriam Homero e Virgilio se lessem estes versos? que diria Sophocles se visse representar esta scena?

Para acabar, nenhuma revelação se fará dizendo que originalidade não implica necessariamente bondade, nem estylo belleza de fórma.

A originalidade, quer no pensamento, quer na expressão, póde constar tanto do que lou-

vamos como excellencias, quanto do que desabonamos por imperfeições. A sua consequencia digna de nota é que ella separa, faz differençar com maior nitidez um artista de outro, por vicios ou perfeições, excessos ou defeitos, pouco importa. O original interessa na arte como na natureza interessa mais a variação que a repetição de fórmas. O original não é tampouco o enorme ou o monstruoso, em que a natureza parece transgredir as suas proprias leis.

Em seu tempo, foram talvez Camões e Vieira temperamentos excessivos. O primeiro passava por creador de neologismos quando introduzia na lingua patria o matiz da sua expressão pessoal. Foram divergencias profundas, casos de originalidade refractaria ao meio identificador, os de Balzac, dos Goncourts, de Baudelaire, na literatura franceza; os de Carlyle, Meredith e de Pöe, na lingua ingleza: o de Gregorio de Mattos, nas letras brasileiras; em toda a parte os de alguns decadentes modernos, e só de alguns, pretendo, porque a estas linhas dedicadas aos caracteres normaes escapam as

anomalias e fórmas de desaggregação, que pertencem á psychologia anormal e á psychologia morbida do estylo.

Na phase actual da lingua portugueza não é difficil reconhecer esse typo de contraste, em varias de suas gradações, se bem que a ferrea disciplina mental de épocas successivas haja determinado um clima historico desfavoravel ao desabrochar de fortes personalidades. A reacção foi mais ou menos sensivel, por exemplo, e para falar só dos mortos, em Alvares de Azevedo, José de Alencar, Eça de Queiroz, Castro Alves, Antonio Nobre, Raul Pompéa, Cruz e Souza, Fialho d'Almeida, Euclides da Cunha.

Por esse typo de caracter é que o escol dos apreciadores, os mais exigentes em arte, manifestam decidida preferencia, só a elle reconhecendo estylo. O vulgo percebe-o, em regra superficialmente, e tanto menos o preza quanto mais requintada é a expressão individual, nos limites do mesmo typo. Faz-se preciso tempo, modificação do gosto collectivo, qualquer alteração do estado social,

para que vingue a innovação, adoptada pelo publico ou adaptada á esthetica em vigor. Nisso advertindo, provavelmente, certos anormaes e affectados renovadores da arte, repellidos, desconhecidos, costumam serenar, appellando da repulsa dos contemporaneos para os suffragios aleatorios da posteridade. A's vezes, porém, acontece que a geração futura, homologando a sentença do passado, os condemna definitivamente...

Tambem, quando se verifica na personalidade de um homem de letras excesso de caracter adquirido, é de presumir nesse individuo, e de origem, uma adaptabilidade maior que a sua reacção. Nesse typo, as faculdades ficaram mais á mercê das influencias do meio esthetico. A virtualidade, o principio de differenciação que pudera desvincilhal-o da massa é sem grande custo inhibido. A educação tanto mais facilmente triumpha quanto elle melhor preenche a condição por Bain e sua escola reputada essencial para o successo do educador — a "propriedade plastica do espirito". Aqui o espirito se deixa levar na corrente, cedendo

antes que reagindo, assimilando antes que creando. Ao contrario do que se costuma dizer, não ha falta de personalidade: o que falta é, nesse todo, uma parte maior daquillo que, na expressão de Taine, nos vem da natureza; o que sobra é aquillo que nos vem das circumstancias. E estas são, como já vimos, ao tratar da educação ordinaria, suggestões systematizadas com o fim de mallograr todo o contraste.

A trivialidade (fóra da sua accepção pejorativa) será o caracteristico predominante nesse espirito e na sua obra: quer dizer que elle terá muito de commum com os da sua sociedade, pensará, sentirá, exprimir-se-á mais de conformidade com elles, com o publico ou uma parte desse publico. O seu estylo ha de ser de preferencia a traducção do sentir e do pensar vulgares ou vulgarizados; a sua arte será antes de acquisições e reflexos que de processos originaes e proprios. Tal typo reivindica todo o valor, toda a expressão social da literatura.

J. Manoel de Macedo, Thomaz Ribeiro, João de Deus, Pinheiro Chagas, Taunay,

Casemiro de Abreu, Bernardo Guimarães, Augusto de Mendonça, Moniz Barretto, Varella, são caracteres literarios, nenhuma duvida, mas sem novidade sensivel. Com palavras e phrases usuaes bordaram sobre logares-communs mais ou menos estimados. Foram todos comprehendidos, alguns amados e admirados em seu tempo e ainda hoje, não só do vulgo, mas dos espiritos que representam em cada época a media da intelligencia e do gosto. Nesta categoria entra o escriptor que se evade do meio actual para soffrer o influxo de um meio historico: é sempre a imitação a dominar na formação do caracter. E não serão os casos de Filinto Elysio, dos Castilhos e de Latino Coelho, irreprehensiveis repetidores das mais nobres fórmas quinhentistas?

Por muito tempo as escolas poeticas arrebanharam numerosos individuos que se prezavam de gongoricos, camoneanos, filintistas, elmanistas. Esses grupos ou familias não se formam, dentro ao menos de uma lingua, senão por deficiencia ou á custa de espontaneidade, por excesso de suggestibilidade:

são a presa facil e indefesa do meio educativo. Este o caso mais frequente e mais bem succedido junto ao gosto e á opinião do commum. A' esthesia dos requintados é, ao contrario, um typo indifferente, inerte, donde não ha destacar individualidade nem estylo.

Considerando por fim o individuo em cuja personalidade se equilibram os factores pessoaes e sociaes do caracter, verificaremos, sendo elle escriptor, que o seu estylo nem dá uma impresão violenta de fórmas novas, imprevistas, nem produz um effeito anodino de fórmas usuaes, repetidas. Nelle associam-se, corrigindo-se mutuamente, o senso esthetico commum e o senso esthetico individual. Este acceitou a disciplina, sem renunciar tânto quanto o trivial os impulsos da sua primitiva natureza, mas acceitou-a o bastante para o afastar do original que irrompe brutalmente na literatura. Realiza este typo o mais legitimo caracter de artista, combinando em proporções justas a experiencia, representada por aquillo que tem fóros de clas-

sico, e o frescor das sensações e emoções pessoaes; a maneira geral de ver e uma visão particular das cousas.

Deriva dahi um estylo temperado, mixto de originalidade e trivialidade, tão bem dosadas que o caracter resultante nem espanta por excentrico nem enfastia por sediço. Feliz combinação que num escriptor allia a inexgotavel iniciativa da natureza ao trabalho accumulado da raça; o estylo, no sentido especial do termo, ás normas tradicionaes de escrever. Ter estylo não é precisamente, no conceito de Gourmont, falar no meio da lingua commum um dialecto particular que, unico e inimitavel, seja ao mesmo tempo a linguagem de todos e a linguagem de um só?

Sirvam aqui de exemplo os escriptores infra, collocado cada qual, assim como se deve proceder em relação aos outros typos, em sua época e em seu meio, sem tampouco esquecer que o caracter é antes uma qualidade que uma quantidade de intelligencia, de sensibilidade e de vontade, podendo-se portanto

"ser equilibrado assim na mediocridade como no genio". A harmonia entre os elementos espontaneidade e imitação é sensivel num Almeida Garrett, num Gonçalves Dias, num Herculano, num João F. Lisboa, num Machado de Assis. Racine, Renan, Anatole France, todos os francezes affins do espirito hellenico, typo de equilibrio, representam bem esse caracter literario harmonico em que a sociabilidade tempéra o natural sem o supplantar nem o deixar sem freio. Allemão por herança e instincto, Goethe se fez classico pela educação, reflectindo no estylo da sua maturidade os caracteres de um equilibrado superior. São esses os que mais probabilidades têm de reunir os suffragios do escol e do vulgo, a ambos impressionando pelo aspecto respectivamente apreciavel.

Tudo isso considerado, entende-se a definição do estylo como expressão da personalidade e tem-se um principio de classificação synthetica, a unica possivel e mais natural que as divisões antiquadas, segundo o desenvolvimento da palavra, a qualidade e a quan-

tidade dos ornatos. Do mesmo passo explica-se o porque na arte em geral a uns se reconhece, a outros se desconhece, quando não se confere e recusa a um mesmo artista, aquelle predicado — o estylo — se bem que todos os que têm caracter o possuam.

XI

ESTYLO NACIONAL

XI

ESTYLO NACIONAL

Se ha um estylo nacional, indice do temperamento, da optica mental, da sensibilidade artistica de cada nação ou povo...

Porque não, desde que se não põe em duvida uma psychologia collectiva, uma formula concreta do caracter nacional? O estylo será tambem uma face, um aspecto desse caracter, desde que elle se constitua; e para ser comprehensivo ao ponto de definil-o temos de julgal-o certamente, não pelas qualidades de alguns individuos superiores, mas por aquellas de que todos elles, collectivamente, mais ou menos participam.

Quando se fala em estylo attico, necessariamente quer-se alludir á concisão, á sobriedade, pureza e graça que compartilham, como

caracteres ethnicos, todas as obras do genio atheniense. Do mesmo modo o estylo oriental é aquillo que no espirito asiatico mais impressiona por mais frequente e geral: a superfluidade verbal, o luxo de imaginação e a frondescencia do pensamento. O estylo inglez tem o *humour* da raça, "tão intraduzivel quanto a palavra"; o francez, a ironia, a proporção e essa clareza em que se auctorizou o dito de Sarcey: *Tout ce qui n'est pas clair me semble n'être pas français.*

Cada qual, assim, revela a faculdade ou as faculdades dominantes, a idiosyncrasia da raça, da personalidade ou alma collectiva, conjuncto de que a lingua, na tradição syntactica, já offerece um plano, um schema, isto é, o processo geral de expressão do pensamento.

Ha uma pagina de Gustave Le Bon sufficiente para esclarecer essa possibilidade de generalização do estylo. Segundo este auctor, os caracteres moraes e intellectuaes, cuja associação fórma a alma de um povo, parecem muito variaveis nos individuos de uma mesma raça, provando entretanto a observação

que a maioria dos individuos dessa raça possue sempre certo numero de caracteres psychologicos communs e estaveis. Esse aggregado de elementos psychologicos observavel em todos os individuos de uma raça constitue o que se chama o caracter nacional. Seu conjuncto fórma o typo medio que permitte definir um povo (1).

Tambem o estylo de uma nação é representado por aquelles elementos que na sua lingua ou na sua literatura se repetem, se transmittem, persistem, dando-lhe feição distincta entre os outros povos e as outras literaturas. Esse estylo é um modo de ser do caracter nacional, e tão impossivel seria a qualquer espirito da mesma raça, ainda o que se tem por mais extraordinario, desprender-se totalmente da ganga de sua tradição, quanto por exemplo isentar-se das condições e do influxo do seu meio physico.

Esta verdade, comtudo, não auctoriza a que se procure o estylo de um povo de prefe-

(1) GUSTAVE LE BON, *Lois Psychologiques de l'évolution des peuples.*

rencia nos seus escriptores de genio, pela mesma razão por que ninguem de sciencia certa iria estudar os costumes desse povo na sua mais alta e polida sociedade. O estylo nacional é o *costume* de pensar e exprimir o pensamento.

Este costume cifrar-se-á completamente na syntaxe nacional? Ou deve-se admittir, com Sully-Prudhomme, que todo o caracter de um povo não está expresso pela syntaxe da sua lingua? que muitos dos seus modos de pensar e sentir escapam aos moldes syntacticos? E' o que parece mais chegado á realidade e o que effectivamente se verifica, em experiencias singulares, á primeira tentativa de decomposição e analyse do estylo de qualquer grande escriptor.

Consulta-se-lhe uma pagina. Por mais que se esmiuce a estructura da phrase, se interrogue a ordem oracional, se observe a escolha, a quantidade e disposição das palavras, nada surprehende fortemente, nenhum importante segredo se manifesta ao analysta. Apparentemente é tudo conforme á theoria e á pratica da composição. Percebe-se logo

que os typos syntacticos não são o apparelho registador, de precisão mathematica, sufficiente para accusar a originalidade que faz do escriptor analysado um grande escriptor.

E não obstante, bem diversa é a impressão que nos fica, em synthese, da leitura de sua pagina. Ha ahi por certo mais alguma cousa, independente das construcções e dos vocabulos, que della faz parte, que a penetra e percorre como um fluido, que a extrema quando em comparação com as paginas de outros escriptores, esquivando-se porém á perspicacia da analyse. Não ha duvida que á força de penetração é possivel apurar certas particularidades de uma escripta, o desenvolvimento ou concisão dos periodos, o arranjo elliptico da phrase, o rythmo, as locuções, figuras e palavras predominantes. Isto feito, quem ousará orgulhar-se de conhecer todo o caracter, todo o estylo do auctor?

Resta alguma cousa que, mais do que esses signaes, ou por si só, lhe accentúa a individualidade. Haverá sempre atraz de cada pensamento expresso pela palavra um mysterio,

um mundo que essas apparencias e fórmas apenas evocam. E' o que fez dizer a Guyau: *Não se póde julgar o estylo unicamente pelo que elle diz e mostra, mas ainda e sobretudo pelo que elle não diz, pelo que faz pensar e sentir* (1).

Ha tambem um *quid* indefinivel que individualiza a expressão commum de cada povo em comparação com outro, especie de resonancia ou perfume do espirito, e que ultrapassa as fórmas e normas tradicionaes da lingua, extendendo portanto o dominio do estylo nacional para além dos limites da syntaxe. O *humour* de que se impregna o pensamento do inglez, a *gauloiserie* que aviventa os livros francezes, a emphase heroica da literatura hespanhola, o atticismo da antiga arte hellenica são caracteres communs e estaveis, admittidos, reconheciveis e todavia inexplicaveis para quem tentasse explical-os analyticamente pelos processos da phraseologia, perante a syntaxe dos respectivos idiomas.

---

(1) M. GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique.*

De tudo isso resulta esta questão não menos interessante, especialmente para o Brasil literario: — Os povos que têm com outro uma lingua em commum, do qual a receberam, podem pretender a posse de um estylo?

Já se contestaram á nossa literatura os fóros de cidadã, exactamente a pretexto de sua enfeudação á lingua portugueza. Ainda haverá quem classifique as literaturas por linguas, adoptando o criterio philologico. A nossa permaneceria, pelos modos, uma literatura enclitica, sem individualidade nem autonomia, ao menos por todo o tempo que o portuguez conservasse na America, salvo de deformações, o seu arcabouço syntactico.

Admitta-se, porém, que o estylo é uma face e uma conquista do caracter; que o pensamento, o espirito de um povo, á semelhança de um rio, transborda o leito da syntaxe, e desde logo o destino dos que, como nós, são tributarios de uma lingua alheia liberta-se da ingloria vassallagem, com a possibilidade de arte independente e nacionalização literaria. Não sendo necessariamente uma lingua, mas um estylo, a condição de uma lite-

ratura, e sendo um caracter a condição de um estylo, podemos proclamar a posse do estylo desde o momento em que nos reconheçam caracter nacional.

Na argila das mesmas fórmas sopraremos então o nosso alento, e a lingua se transformará, profunda, ainda que não apparentemente. Aquillo que consegue o genio do individuo mais depressa conseguirá a alma do povo, se elle é um caracter, uma personalidade, com attributos bastante pronunciados para injungir ao mesmo orgão — que é a lingua culta com seus modismos e construcções relativamente estaveis — a nova funcção de exprimir qualidades, modos de vêr, de pensar e sentir originaes.

Excusado será inquirir que differenças, que desvios já apresenta a lingua portugueza para aqui transplantada. Grammaticos e criticos, e melhor que uns e outros, as proprias obras assignalam-n'as. Mas é isso o que menos faz ao caso. O estylo nacional não se resume todo na syntaxe, — eis o que ainda se apoia na observação de Theophilo Braga, de que no periodo quinhentista a lingua por-

tugueza não soffreu alterações syntacticas, transformando-se todavia e completamente o estylo. O estylo brasileiro, ajudado de tempo, meio e temperamento, ganhará individualidade e accento, sem essa estreita dependencia da completa dialectação do idioma com mutilações voluntarias na ossamenta syntactica.

E' bem certo que temos contra nós a influencia secular do meio linguistico, a tyrannia suggestiva da antiga metropole intellectual. Ainda hoje, advertindo na transformação da sua lingua no Brasil, Portugal procura exercer acção consciente na personalidade brasileira. Assim se exprimia, ha poucos annos, o sabio glottologo Adolpho Coelho: "De nossa parte cumpre-nos cultivar a lingua nacional e empregal-a em obras literarias e scientificas que mereçam ser lidas e exerçam influencia mental séria do outro lado do Atlantico".

Por nossa vez cultivemos, idéas ou imagens, na mais pura materia plastica de que é possivel dispormos. Sem propositos revolucionarios que não antecipam a obra do

tempo, cultivemos a bôa lingua; e deixemos correr no molde, livre e espontanea, a substancia da alma, aquillo que somos ou venhamos a ser.

Por essa unica força inconsciente do caracter faremos, literariamente, se ainda não o fizemos, uma affirmação gloriosa de nacionalidade e independencia.

XII

AS LEIS DO ESTYLO

XII

AS LEIS DO ESTYLO

Aos que mais longe têm levado o espirito de indagação dos phenomenos intimos do pensamento, das condições em que se realiza o trabalho de objectivação das idéas e emoções pela fórma, tomemos aqui, em resumo, o essencial das theorias ou simples enunciados a que chegaram pela analyse dessas profundas e mysteriosas operações.

Estudando analyticamente a obra de varios escriptores, observaram certos criticos que nelles o pensamento se desenvolve numa ordem rigorosamente logica, que as idéas e as phrases se travam como os elos de uma cadêa, formando, por assim dizer, uma série linear de deducções.

Este processo descobriu Taine no poeta

inglez Jonson e em Hobbes. Tal methodo de composição literaria, impressionando antes de tudo pela disposição irreprehensivel, a exactidão, o rigor deductivo, induziu mais de um observador a pensar como Buffon, que faz consistir o estylo na ordem e movimento das idéas. *Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées* — e como Renan, para quem o estylo repousa principalmente na logica.

Eis em que se resolve, nesta hypothese, todo o trabalho dos escriptores: dispor successivamente idéas e termos correspondentes, juizos, proposições, raciocinios, subordinada essa actividade ás leis do pensamento discursivo. Melhor cumprirá a funcção de escrever aquelle que na invenção e exposição de qualquer assumpto mais estricta ordem, lucidez, precisão e sequencia conseguir applicar. Na concepção de Buffon é base do estylo o plano previamente esboçado ás idéas, plano que lhe serve de apoio e sobre o qual se desenvolve o pensamento com gradação e movimento uniforme.

Diversa é a concepção de H. Spencer. Para

este o estylo se subordina mais particularmente a leis mecanicas, primando nessa categoria de phenomenos o principio do menor esforço. Exigir do leitor o minimo de esforço possivel, de energia mental, de attenção, tal é, a seu ver, o fim de todas as regras da arte de compor. Aqui não passa a linguagem de um engenho, de uma machina transmissora de idéas: quanto menos attritos offerecer, quanto menos força absorver, tanto maior será a quantidade de effeito util.

Consciente ou inconscientemente, todo escriptor tende a poupar a quem o lê as fadigas inuteis e a perda de tempo. Na selecção das palavras, na ordem do seu agrupamento, na escolha e no emprego das imagens, na textura da phrase, é sempre esta a sua razão de estado, este o seu supremo objectivo: a economia da attenção. A efficacia das figuras e tropos vem por elle determinada; nem outra é a explicação da preferencia que merece a metaphora sobre a comparação. Spencer exemplifica, servindo-se de Shakespeare, o facto que poderemos verificar em qualquer dos nossos poetas imaginativos. Al-

ludindo ao deserto africano sob a nuvem de pó do areal que o vento revolve e suspende, assim remata Castro Alves:

...Lá vae a Africa embuçada
No seu branco albornoz.

Com esta metaphora conseguiu o poeta um effeito descriptivo rapido, intenso, sobretudo, *economico,* que se não produziria se elle adoptasse o feitio successivo das comparações, representando-nos, por exemplo, a *Africa envolta no areal, como se fôra embuçada num branco albornoz.*

Dizer, por synedoche: "uma frota de dez *velas*" é preferivel, ainda sob o ponto de vista de Spencer, á expressão: "uma frota de dez *navios*", porque emquanto a palavra *navios* póde despertar a visão das embarcações no ancoradouro, a palavra *velas* nol-as mostra logo no mar. Adduzindo exemplos semelhantes, estabelece o philosopho a supremacia do seu principio de economia da attenção, cuja formula geral vem a ser esta: a força da expressão está na razão inversa

da duração e intensidade do esforço exigido ao leitor (1).

A refutal-o acode Guyau, que sem negar certa importancia ás leis dynamicas, entende que o principio formulado por Spencer tem mais cabimento na arte quando se applica á sensibilidade do leitor.

A gradação, as opposições, a variedade: ir do menos ao mais interessante, não insistir em idéas que reproduzem effeitos identicos, não empregar constantemente expressões energicas, isso redunda em economia da sensibilidade. E neste ponto o refutador conforma-se com o refutado. Quanto ao mais, não póde admittir o criterio utilitario de Spencer, que arvoraria em regulador do artista que escreve o *conforto* ou a *preguiça* do leitor. No estylo não se trata apenas de economizar a attenção, mas sobretudo de *attrahir* e *dirigil-a*.

Na synedoche: "dez velas" em logar de "dez navios" o que ha é uma bôa *direcção* e não sómente uma *economia* da attenção.

---

(1) H. Spencer, *Philosophie du Style.*

Quando Shakespeare diz: "Ingratidão, demonio de coração de marmore", não o faz para poupar tempo e esforço ao leitor, mas para ferir-lhe os sentidos com uma imagem viva, que por meio da comparação teria degenerado neste frio syllogismo: "Ingratidão, demonio cujo coração é semelhante ao marmore".

O estylo tem precisamente por fim interessar, "collocar o pensamento, como se faria com um quadro, sob uma luz que melhor o aclare". Tampouco se deve considerar no estylo uma simples applicação da logica. "O estylo puramente logico esforça-se por introduzir sequencia nas idéas; o estylo poetico ou literario esforça-se por lhes dar *organisação*". Antes de Guyau tinha dito Scherer: "A phrase é um organismo ao mesmo tempo logico e esthetico".

E' admissivel que a linguagem, nos tempos primitivos, se limitasse á simples communicação intellectual. Na arte, na literatura, na poesia é que não se arranjam as cousas com esse systema de transmissão telegraphica, por meio de signaes breves e rapidos. Ao

principio da *economia da attenção* contrapõe-se, naturalmente, o principio da *suggestão poetica* (1).

Resulta das observações de Guyau que embora leis logicas e dynamicas tenham applicação na arte de escrever, outras e capitaes regulam os phenomenos da linguagem escripta; são leis biologicas e psychologicas, a que elle junta as leis sociologicas, de accordo com o seu modo de encarar a arte em geral como um meio de sympathia e sociabilidade.

Deste principio parece tambem approximar-se Edgard Pöe, na analyse a que submetteu a concepção e a factura do seu pequeno poema o *Corvo*. Ainda que ahi nos fale da *precisão* e *logica rigorosa* que presidiram á composição desse trabalho, não poderia jurar sobre o evangelho de Spencer, desde que appella para os segredos mais ou menos complicados da arte de enscenar e preparar os effeitos, preceituando normas que não differem da "theoria da infinidade"

(1) M. GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*.

tão cara a Guyau e mais ainda aos modernos symbolistas. "Ha duas cousas, escreve Pöe, que se não dispensam nunca: a primeira é certa somma de complexidade ou, mais propriamente, de combinação; a segunda, certa quantidade de espirito suggestivo, alguma cousa como uma corrente subterranea de pensamento, não visivel, indefinido. E' esta ultima qualidade que dá á obra de arte esse ar opulento, essa apparencia distincta que temos muitas vezes a simplicidade de confundir com o idéal. E' o excesso na expressão do *sentido,* que apenas deve ser *insinuado;* é a mania de fazer da corrente subterranea de uma obra a corrente visivel e superior, que transforma em prosa da mais baixa especie a pretendida poesia dos chamados transcendentalistas (1)".

Essa maneira de ver não se concilia com o mecanismo spenceriano nem com a sua rapidez e simplificação algebrica. Infringe abertamente a lei da economia da attenção, accumulando mysterio onde Spencer quizera

(1) EDGARD PÖE, *Methodo de Composição.*

o minimo de obscuridade para maior presteza na transmissão do pensamento e commodidade do apparelho receptor, que é o leitor ou auditorio.

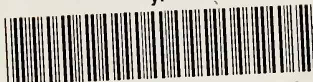
Por ultimo, e como o mais moderno, deponha Remy de Gourmont. Espirito avêsso a theorias e affirmações, profliga, nega, destroe, mas sempre deixa por onde se entrever um principio.

Para elle o estylo é nada mais nem menos que um producto physiologico, "e um dos mais constantes, se bem que na dependencia das diversas funcções vitaes". Está, portanto, submettido ás leis geraes da biologia.

INDICE

I. — A lingua mais bella e expressiva....... 7
II. — A arte de escrever..................... 25
III. — A phrase feita 67
IV. — A technica literaria 79
V. — Reciprocidade da arte 91
VI. — A necessidade do novo 105
VII. — O estylo 123
VIII. — O caracter em literatura............. 137
IX. — O meio educativo 151
X. — Caracter e estylo 167
XI. — Estylo nacional 185
XII. — As leis do estylo.................... 197

N. 1.522 — Officinas Graphicas da Livraria Francisco Alves


UCLA-Young Research Library
PN203 .M34a 1923
yr
L 009 562 427 6